شرح النّصوص
بين قيْد التّدليل وسَبْحِ التّأويل

محمد البعلاوي/ جامعي (عميد سابقا)، تونس

1-توطئـــــة

شرح النصوص الأدبيّة لا يخضع لطَرائق ثابتة وقوانين إلزاميّة، ولا سيّما في زماننا هذا الذي اندلعت فيه النظريّات النقديّة والأحكام المذهبيّة وتكاثرت «القراءات الجديدة»، كلٌّ يدلي بدلوه يتنكّر للسّابقين وينتصر للوافدين ويربطُ موقفَه بالمجتمع وحتّى بالسياسة.

وقد كنّا دافعْنا في فصل من باكورة أعمالنا الجامعيّة (1) عن الطريقة التي ورثناها عن الشيوخ والأساتذين برّد الله ثراهم، وهي التي اصطلَحْنا عليها بـ «اللّنْصونيّة» نسبة إلى Lanson وهو صاحبُ كتاب مشهور في تاريخ الأدب الفرنسي. وأيضا بالمُورنيّة نسبةً إلى علَم آخر من أعلامهم Mornet، وتتمثل في شرح مفردات النصّ الصعبة أوّلا بالرجوع إلى المعاجم وإلى الاستعمال الفاشي، لأنّ اللفظ الغريب هو أوّل حاجز دون فهم الكلام، مثل كلمة «الإهليلج» في الخَبَرِ الذي سنُوردَه بعد قليل، وحتّى اللفظ المأنوس مثل «صاغ» - فيه أيضا، فإنّ صوغَ الكلام هو غير صياغة الفضّة والذهب.

وبعد اجتياز هذا السور الأوّل، نعرّف بالأشخاص والبلدان كالبرامكة والسند، المتاخم للهند وكذلك بالذوات المعنويّة والمادّيّة والمصطلحات، كركوب البحر والانحدار إلى البصرة، وأيضا تقلّد الولاية وصرف الوالي عن ولايَته، وقدوم الصارف لتعويض المصروف المعزول، ثم التعريف بالملابسات التاريخيّة والاجتماعيّة إن كان في النصّ إشارة إلى حدث ما أو حالة مَا أو وضع ما جعلهُ المؤلّف إطارًا زمنيّا للنصّ، وهنا تختلف المواقف بين متبَنّ لمقولة «المؤلّف -والنصّ أيضا- صورة من مجتمعه وشاهدٌ على عصره» ورافض لها يعالج النصّ طلقًا من كل علاقة آنيّة بيئيّة حِينيّة أو عَرَضيّة فلا يذكر عَمَى بشّار بن برد مثلا أو الاستعمار الفرنسيّ في تناول شعر المقاومة الوطنيّة.

بعد هذا العمل التوثيقيّ يأتي تحليل النصّ أي تفصيل معانيه الظاهرة والخفيّة، وتحديد غرَض المؤلّف من كتابته، والتساؤل هل كان له غرض يرمي إليه أصلا، أم هو قصَدَ المُتعةَ الذاتيّة بإنجازه هذا العمل الأدبيّ وإمتاع القارئ بإتحافه بهذا العمل الفنّيّ.

وأخيرًا يأتي الحكمُ والاستنتاج : هل وُفّق المؤلّف في عزْمه، وهل حصل لنا الإمتاع، وهل أثّر فينا فرغبنا ورهبنا، وفرِحْنا وبكينا، وغضبنا وفخرنا، خصوصا في الشعر العاطفيّ الحماسيّ أو التفجّعيّ؟ وما هي الوسائل

التي حقّق بها غرضه، من اختيَاره للكلمات على قدر أجراس حروفها، والتراكيب على قدر قوّة تعبيرها وحسن انسجامها ومدى طَرَافتها وجدّتها؟ وهل يحسُن بالشادِي في الفنّ والأدب أن يحذُوَ حذوَه، وبالقارئ أن يقتني الكتاب ويحفظه في مكتبته؟

ولكن تحدث حالات يستعصي فيها النصّ على الشارح بالرغم من الوفاء بكلّ هذه الشروط التي ذكرناها، وقد شَرَحْنا الكلمات وعرّفنا بالأشخاص وعيّنّا المواقع والبلدان واستَعْرَضْنا الأحداث المصاحبة وفهمنا المقاصد بوجه عامّ ولخّصنا معاني النصّ وفصّلناها طردًا وعكسًا، ولكن تبقى نقاطٌ - بل نُكتٌ- في النصّ شبيهةٌ بالألغاز والأحاجي فنخرج منه دون ارتياح، شاعرين بأنّ تناوُلنا له غيرُ مُرضٍ غيرُ مقنع.

ونَسُوق كشاهد على هذه النصوص العسيرة التّأويل خبرًا نقله ابن خلّكان في الوفيات (ج 3 ص 473).

2 ـ النموذج الأوّل : النصّ/ اللّغز

وحكى بعض البرامكة قال : كنت تقلّدتُ السند، فأقمت بها ما شاء اللّه، ثمّ اتّصل بي أنّي صرفت عنها، وكنت كسبتُ بها ثلاثين ألفَ دينار، فخشيت أن يَفْجَأني الصارفُ فيسمعَ بمكان المال فيطمعَ فيه، فصُغتُه عشرةَ آلافِ إهْليلَجة في كلّ إهليلَجة ثلاثةُ مثاقيلَ، ولم يمكث الصارفُ أن أتى، فركبتُ البحر وانحدرتُ إلى البصرة، فخُبّرْتُ أنّ الجاحظَ بها وأنّه عليل بالفالج، فأحببتُ أن أراه قبل وفاته، فسرتُ إليه، فأفضيتُ إلى باب دار لطيف، فقرعته فخرجَت إليّ خادمٌ صفراءُ فقالت: من أنت؟ قلت: رجل غريب وأُحبّ أن أُسَرّ بالنظر إلى الشيخ، فبلّغَتْه الخادمُ ما قلته، فسمعتُه يقول : قولي له: وما تصنعُ بشِقٍ مائل ولُعابٍ سائل ولَونٍ حائل؟ فقلت للجارية : لابدّ من الوصول إليه، فلمّا بلّغته قال : هذا رجل قد اجتاز بالبصرة وسمع بعلّتي فقال : أراه قبل موته لأقولَ: قد رأيتُ الجاحظ. ثم أذِنَ لي فدخلت فسلّمت عليه وردّ ردًّا جميلاً، وقال : مَنْ تكون أعزّك اللّه؟ فانتسبتُ له، فقال : رحم اللّه أسلافك وآباءك السُمَحَاءَ الأجوادَ، فلقد كانت أيّامُهم رياضَ الأزمنة، ولقد انجَبَر بهم خَلْقٌ كثير فسَقيًا لهم ورَعْيًا! فدعوت له وقلت: أنا أسألك أن تنْشِدني شيئًا من الشعر، فأنشدني :

لئن قُدّمَتْ قبلي رجالٌ فطالما
مشيتُ على رِسْلي فكنتُ المقدّما
ولكنّ هذا الدهْرَ تأتي صُروفُهُ
فتُبْرِمُ منقوضًا وتَنقُــــضُ مُبرَما

ثم نهضْتُ، فلمّا قاربتُ الدهليز قال : يا فتى أرأيتَ مفلوجًا ينفعُه الإهليلَجُ؟ قلت : لا، قال : فإنّ الإهليلج الذي معك ينفعني فابعث لي منه، فقلت: نعم، وخرجتُ متعجّبًا من وقوعه على خبري مع كتماني له، وبعثتُ له مائةَ إهليلجة».

عرفنا الإهليلجة myrobolan وهي ثمرة هنديّة يُستخرجُ من حبّاتها دواءٌ مُسهل للأمعاء (2)، وفهمنا من فعل «صاغ» أنّ هذا الوالي المعزول الهارب بثروته المكتسبة -من حلال أو من حرام- الخائف عليها من المصادرة أي استيلاء السلطان عليها مثلما يقع بكثرة في الأنظمة التي لا يزعها شرعٌ ولا قانون، والهارب بها من جشع صارفه، أي الوالي الجديد الذي جاء لتعويضه في المنصب، فهمنا أنّه حوّل دنانيره كلّها إلى قطع من الذهب مصوغة مسبوكة في شكل هذه الثمرة الجافّة الهنديّة التي لا تلفت انتباه أحد في أمتعة مسافر قادم من الهند إلى بلده بالعراق عن طريق البحر. ولكن كيفَ لفتت انتباه الجاحظ القابع في بيته العاجز عن الحركة بسبب تعطّل شقّه بالفالج، والحال أنّه لم يرَ أدباش زائره ولا سمع بخبره؟

ولئن ربط الجاحظ المفلوجُ الإهليلجة الصالحة للبطن بشقّه المائل المعطّل عن الحركة، فذلك لإثارة الشفقة في قلب الزائر البخيل بماله الحريص على مَسكه، كما فهمنا من مدحه المطوّل لأسرة البرامكة أنّه يستدرج سليلهم هذا حتى يكون صِنوَهم في الجود والكرم، وبالتالي فالجاحظ من أوّل وهلة توقّع أنّ هذا الزائر يحمل معه مالا كثيرا فعقد العزم على نيْلِ نصيبٍ منه.

وفي المقابل، لا نرى فائدةً في وصف الوصيفة بأنّها «صفراء» والصفة ملتبسة : صُفرةُ مرض أم صفرة جنس فتكون هذه الخادم آسيويّة الأصل كالخدم عند الأسرِ الخليجيّة اليومَ.

وفي النهاية نكتشف أنّ هذا النصّ خبيث : يقدّمُ صورة مكروهة من أبي عثمان : رجل طامع حريصٌ متملّق للحصولِ على المال، وهو من جهة أخرى يمتنع عن قبول الزائرين وإفادتهم بعِلمه، بل يعطيه بمقابل.

3 ـ نموذج 2 : بين المنقول والمعقول

من النصوص الأدبيّة ما لا يتضمّن غريبا من اللفظ يُشرح، ولا أعلاما مجاهيل، ولا أماكن مبهمة يُعرَّف بها، ولا إشارات تاريخيّة حضاريّة تدعو إلى التذكّر والتذكير، فيبدو فَهْمُها ميسورًا وغَرَضُها معلومًا، إلاّ أنّها تنطوي في الواقع على نُكتَة – بمدلولَيْ هذه الكلمة: الإشارة الخفيّة أو المُلحة المستطرفة- قد تغيب عن القارئ لأنّها تُحيلُه إلى زمنٍ بعيد ووضع فكريّ أو ثقافيّ منسيّ قديم، وقد تكتّم المؤلّف عليها، طلبًا للتشويق وصونا للذّة الاكتشاف ودفعًا إلى فكّ الألغاز وكشف الرموز.

من هذا النوع البسيط في الظاهر، المعمّى في الواقع، أدرج أبو عليّ القالي، (ت 356 / 967) هذه الحكاية في أماليه (ج2 ص 308) خالية من كلّ تقديم أو تعليق، غيرَ شاهدة على قضيّة من القضايا الفكريّة، بعيدةً عن كلّ جدلٍ مذهبيّ. يقول أبو عليّ :

«كان بمكّة رجل سفيه يجمع بين الرجال والنساء. فشكا ذلك أهلُ مكّة إلى الوالي، فغرّبه إلى عرفات. فاتّخذها منزلاً ودخل مكّة مستترًا، فلقي حرفاءه من الرجال والنساء فقال : ما يمنعكم؟ قالوا : وأين بك وأنت بعرفات؟ قال: حمار بدرهمين وقد صرتم إلى الأمن والنزهة. قالوا: نشهد أنّك صادق.

وكانوا يأتونه، وكثر ذلك حتى أفسد على أهل مكّة أحداثَهم وسفهاءَهم وحواشيَهم، فعادوا بالشكاية إلى أمير مكّة، فأرسل إليه فأُتِيَ به، فقال؛ أي عدوّ الله، طردتك من حرم الله، فصرت إلى المشعر الأعظم تفسد فيه وتجمع الفسّاق! فقال : أصلح الله الأمير، يكذبون عليّ ويحسدونني. قالوا : بيننا وبينه واحدة. قال : ما هي؟ قالوا: تجمع حمير المُكارين وتُرسلُها بعرفات، فإن لم تقصد إلى بيته لما تعرف من إتيان الخُرّاب والسفهاء إيّاه، فالقول ما قال. فقال الوالي: إنّ في هذا لدليلاً. وأمر بحمير فجُمعت ثمّ أُرسلت، فقصدت نحو منزله. فأتاه بذلك أمناؤه. فقال : ما بعد هذا شيء، جرّدوه!

فلمّا نظر إلى السياط قال: لا بدّ من ضَربي، أصلح الله الأمير؟ قال: لا بدّ منه. قال : اضْرب، فوالله ما في هذا شيء أشدّ علينا من أن يسخرَ منّا أهل العراق فيقولون : أهل مكّة يجيزون شهادة الحمير.

فضحك الأمير وقال : والله لا أضربك اليوم! وأمر بتخلية سبيله».

النصّ خالٍ من الغريب في اللفظ والتركيب والتعبير، إلاّ أنّ بعض المفردات تحتاج إلى تطويع مدلولها إلى المَقام: مثلا : رجل سفيهٌ، فالسفَهُ هو خفّة العقل وضُعف الحِلم وكثرةُ الحركة وتبذير المال وحتّى المدلول العامّيّ للسفَهِ في لهجتنا المغاربيّة : الكذب، والمغالطة والنفاق والتهوّر في القول والفعل، هذا المدلول الذي يمكن أن يكون من خصوصيّات اللهجة الأندلسيّة، غير معروف عند ابن سيده ولا في ملحق دوزي، ولا شيء من هذه المعاني يوافق سلوكَ هذا الرجل ولا مِهْنَتَه : فهو دَيُّوث قوّادٌ، صاحبُ ماخور يدعو إليه الرجالَ والنساء للُقيا خنائيّة مسعّرة، فهو تاجرٌ في الفِسق المنظّم الذي قيل فيه إنّه أقدم مِهنةٍ في العالَم.

والسفه والسفاهة والسَفاه، عباراتٌ تدلّ على انْحراف في الذهن لا على انْحراف في الأخلاق، والنصّ لا يتضمّن أيّ حُكم أخلاقيّ يستنكر على الرجل سلوكَه، فإنه لا يدخل في زمرة الدَيُّوثِينَ القوّادين الذين يحملون الرجال إلى أزواجهم فيطؤوهنّ على علم منهم بذلك ورضًى به. أمّا بطل القصّة فهو تاجر ذو متجر وحرفاء – وقد ذكرت عبارة «حرفاء» في النصّ، فلا لومَ عليه

في تعاطيه هذا النشاط «الاقتصادي» كما لا يُلامُ مُكاري الأحمرة في تأجير دوابّه لراغبي اللذّة القريبة الآمنة.

ومن هذا المنظور التجاريّ نفهَمُ جوابه للوالي : إنّهم يحسدونني، فإن كانوا يكذبون عليه، ففيمَ الحسَد؟ في حظوته عند النساء ولإقبالهنّ عليه، أم في رفاهته الماليّة الناتجة عن تجارته الرابحة؟

ونلاحظ هنا أنّ المؤلّف أي ناقلَ الحكاية لا يشير إلى المال، لا مال الروّاد في تعاملهم بين بعضهم بعضا، كأنّ اللقاءات هي محضُ خلَوات غراميّة لتبادل الحَنين والأشواق لا دخل فيها للمادّة والربح والنفقة، ولا مال صاحب الماخور، كأنّه يُسَخِّر بيته مجانا للمحبّين خدمةً لهم ورفقا بهم وعطفا عليهم. ولا نستبعد أن يكون هذا السكوتُ عن المبَادَلات الماليّة مقصودًا من المؤلّف ليبرّئَ صاحبَهُ من السعي إلى الربح والنهم إلى المال، فتحصل لنا منه صورة المصلح المتطوّع الرحيم بالمحبّين، والفنّان الذي يقرّب بين المشتاقين الملهوفين مدفوعًا بأثرةٍ محمودةٍ وتجرّدٍ أنيقٍ نزيه.

ومن الكلمات التي تحتاج إلى زيادة توضيح : غَرَّبَهُ إلى عرفات، فإنّها لا تعني غربا جغرافيًا لا سيّما وأن جبل عرفات وسهول عرفات تقع شرقيّ مكّة على طريق الطائف، وإنّما تعني : نفاه وأبعده، ومن معاني الغرب: البعدُ، وفي جواب الرسول (صلعم) لزوج المرأة التي «لا تردّ يد لامس» أن قال : غرّبها، أي أبعدها (طلّقها)، وكان مروان ابن الحكم يسمّى عند الشيعة «الطريد» لأنّ الرسول (صلعم) نفاه من المدينة إلى الطائف فقال محمد بن هانئ (ديوان ص 40) ناقمًا على العبّاسيّين (سلالة العبّاس أسير بدر الذي أطلق النبيّ سراحَه) والأمويّين أحفاد مروان الطريد :

..ونام طليقٌ خائنٌ وطريدُ

وكذلك عبارات «أحداثهم وسفهاءهم وحواشيهم تحتاج إلى تفصيل: فالأحداث هم شبّان مكّة وقد يكونونَ عُزّبًا مالكين لكامل وقتهم ومالهم متفرّغين للمغامرات، والسُفهاءُ هُمْ خالعُو العذار وتاركو الحياء. أمّا الحواشي فالإماءُ خاصّةً، وكنّ عُرْضةً للمضايقة من الشبّان المتسكّعين لأنّهنّ أقلّ حصانةً من الحرائر فنزلت بسببهنّ آية الحجاب: ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُل لِّأَزْوَاجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِن جَلَابِيبِهِنَّ﴾ (الأحزاب 59).

وممّا يؤيّد تصويرنا الافتراضيّ -كما نقول اليوم- لشخصيّة هذا الوسيط صديق العُشّاق، لباقةُ جوابه الختاميّ حين أصرّ الوالي على تعزيره بالسياط، قال: أخشى أن يتهكّمَ بنا العراقيّون – أصحاب المدرسة العقليّة في الفقه- فيقولون: أهل الحجاز -مكّة والمدينة- يقبلون، في اسْتِنْبَاط الأحكام الفقهيّة والقوانين الشرعيّة، لا شهادة البشر فقط، من صحابة وتابعين وساكني الحرَمين، بل وحتّى شهادة الحمير، فانبرى هكذا للدفاع عن سُمعة وطنه مكّة وصَون فقهائها من تهمة الاكتفاء بالتقليد والعزوف عن الاجتهاد. هذه اللباقة، هذه «الوطنيّة» أعجبت الوالي فاستطرف الجواب واستظرف صاحبه وعدل عن العقاب.

فالنصّ يندرج في الخصومة المعروفة بين الحجازيّين والعراقيّين في الاحتجاج لمواقفهم واختياراتهم : هؤلاء بالحديث المرويّ عن الرسول (صلعم) وصحابته وتابعيهم بإحسان، وبعمل أهل المدينة دار الهجرة وموطن الإمام مالك، وأولائك يتَمَسّكون بالاجتهاد والاستنباط العقلي لبعدهم عن مهبط الوحي من جهة واختلاط المذاهب والأجناس في بيئتهم من جهة أخرى.

ونقول أخيرًا إنّ هذا الخبر المستطرف صورة من تحرّر أهل الأندلس من التزمّت والانقباض، فهم لا يستنكفون من طرق موضوع الصراعات المذهبيّة بلباقة وطرافة وحتّى بشيء من الجرأة، وهذا التحرّر هو الذي أعجبَ أبا عليّ القاليّ فأدرج الحكاية في أماليه.

زد على ذلك أنّ كتب النوادر والملح تَزخر بالطرائف، أو ما يُعتبَرُ عندهم طرائف، حول التساهل والرخص الشرعيّة التي تنسب إلى المذهب الحنفيّ مذهب «العراقيّين»، حتّى الإمام أبو حنيفة لم يسلم من هذا الهمز الخفيف، وقصّته مع جاره المغنّي الذي أضاعوه وأيّ

فتى أضاعوا قصّة معروفة، وغيرها كالإفراط في استخدام القياس حتى قاس تكاثر الشعَر الأسود في الرأس إذا حُلِق بأكمله على تكاثر المشيب إذا تُرِك في غزوهِ السادر.

4 – نموذج 3 : القراءة الخلفيّة

كثيرًا ما يعجب الطلاّب من إقدام أساتذتهم لدى شرح النصّ على استنباط معانٍ لا تظهرُ للقارئ لأوّل وهلة فيتّهمونهم بالتقَوُّل : أنّى لك هذا يا أستاذ؟ ما حجّتك على ما تقول؟ هل قصد الكاتب أو الشاعر هذه النكتة؟

ويحكى • بهذا الصدد أنّ الشاعر الكبير فاليرى Paul Valéry دخل يوما مَدْرجَ الدرس بالصربون فألفَى أستاذًا شابًا بصدد شرْح قصيدته المشهورة «المقبَرَة البحريّة» فجلس مع الطلبة واستمع مليًا إلى الشرح، وعند الفراغ من الدرس تقدّم إلى الأستاذ وعَرَّف بنفسه وشكره على شرحه وقال له : إنّك واللّه كشفت عن معانٍ ومقاصدَ لم أفكّرْ فيها قطّ!

ونحن نجد في أدبنا العربيّ نصوصًا تسمح بهذا التجوّز فتتيحُ لنا قراءة «خلفيّة» أي في مرتبة ثانية يتولّدُ عنها فهم آخرُ لبعضِ النقاط في الكلام وربّما اكتشاف غرض آخر من المؤلّف، كالصورة المكرّرة المزدوجة في المرآة المنتصبة في قبالة مرآة ثانية، ولا سيّما إذا تركّب النصّ من خبريْن يصبّان في وادٍ واحدٍ كالحياءِ والعفّةِ والمحظور والمباح في الخَلوة بينَ الذكر والأنثى، والمُتْعَة الذهنيّة واللذّة الجسديّة، فيُفضي الشرح إلى تحليل نفْسَانيّ كالذي يُمارسُه أطبّاءُ «الأريكة» le divan أتباع فرويد Freud ولاكان Lacan ومَن انتسب إلى المدرسة النفسيّة التحليليّة Psychanalyse.

وفيما يلي نموذج من هذه النصوص ذات الأدراج tiroirs المتولّدة عن بعضها بعضا، وهو خَبَرانِ في مَثَل ساقه الحسن البوسيّ (ت 1102/ 1690) الكاتب الموسوعيّ المغربيّ (3) في مجموع الأمثال الموسوم بـ «زهر الأكم» (4) :

التَّجْريدُ لِغَيرِ نِكاحٍ مُثْلَةٌ :

التَّجريدُ معروف. تقول : جرَّدتُ زيدًا من ثيابه، وكذا النِّكَاح. والمُثْلَةُ : النَّقْصُ والعَيْبُ والشَّيْن. والمعنى أنّ تجريد العَوْرة لغير النّكاح عيب. يُضرب في وضع الأشياء في غير موضعها.

وذكروا أنَّ المثل لِرَقَاش بنت عمرو بن ثعلبة بن وائل، وكانت شريفة عاقلةً. فتزوَّجها كعب بن مالك بن تَيْم اللّه، فقال لها : اخلعي دِرْعَكِ! فقالت : خَلْعُ الدرع بيد الزوج. فقال : اخلعي درعك لأنظر إليك! فقالت : يا ابنَ عمّ، إنَّ التَّجْريدَ لِغَيْرِ نِكاحٍ مُثْلَةٌ! فأرسلتها مثلا. فطلّقها مكانها، فحُملت (5) إلى أهلها، فمرَّت بِذُهْلِ ابن شَيْبان (6) بن ثعلبة، فسلّم عليها وخطبها إلى نفسها، فقالت لخادمها : انظري أيبعثِر أمْ يُقْعِر إذا بال؟ فنظرتْ الأمة فقالت لمولاتها : يُقْعِرُ. فتزوّجته.

ويُحكى أيضا أنّ عثمان بن عفّان رضي اللّه عنه، لمّا تزوّج نائلَةَ بنتَ الفُرافِصَة بن الأحوص الكلبيَّة، وساقها إليه أخوها، فأدخلت عليه، وخلا بها قال لها : تقومين إليَّ أمْ أقوم إليك؟ قالت : ما قطعتُ إليك عرض السَّماوة وأنا أحبّ أن تقطع إليَّ عُرض البساط. فقامت إليه وجلست إليه، فقال لها : لا يسوءنّك ما تَرَيْنَ من شيبي، فإنّ وراءه ما تحبّين.

قالت : إنّي من نسوة أَحَبُّ رجالِهِنّ السيّدُ الكهل. إلى أن قال لها : ضعي الخمارَ! فوضعته. فقال لها : اخلعي الدرع! فخلعته. فقال لها : اخلعي الإزار! قالت : ذلك إليك! فلمّا دُخل على عثمان، رضيَ اللّه عنه، يوم الدار، أكبّت عليه وجعلت تنافح بيدها حتّى أصيبت بجراحات. فلمّا قُتل، رحمه اللّه، رثته فقالت [طويل] :

ألا إنَّ خَيرَ النَّــاس بَعد ثلاثــةٍ
قتيلُ التُّجيبيّ الذي جاء من مصْرِ
وماليَ لا أبكي وتبكي قَرابتي
وقد حُجِبت عنّا فضولُ أبي عَمْرِ؟

ويُروى هذا الشعر أيضا للوليد بن عقبة، وللكميت. والتُّجيبي هو كنانة بن بشر قاتل عثمان، رضي الله عنه. وهو منسوب إلى تُجيب، بضمّ التاء وفتحها، بطن من كندة. فلمّا انقضت عِدّتها خطبها معاوية، فقالت لنسائها: ما يعجب الرجالَ منّي؟ قلن لها: ثناياك. فعمدت إلى فِهْر فدقّت به ثنيّتَيها وبعثت بهما إلى معاوية، فكفَّ. ولَم تَزَلْ مُحِدًّا بعد قتل عثمان حتّى لحقت به.

أوّل ما يَلْفِت الانتباه في النصّ طلبُ الزوج: اخلعي دِرْعَكِ! «والدرع من المرأة قميصها»... والدِرعُ ثوبٌ تجوبُ المرأةُ وسَطَه (أي تقوّره جَيْبًا) وتجعل له يَدَين وتخيطُ فَرْجَيْه (أي جانبَيْه) (7) فهو ثوبٌ مَخيط مُجَيَّبٌ به يدان فإذا خلعته صارت عارية، فالزوج يريد أن يتأمّل منها جسدها كلّه، ويعتبر أنّ النظر إليه جزءٌ من المتعة الغراميّة. والشعراء طالبوا بحقّ العاشقِ في النظر إلى الجسم الجميل المثير (طويل) (8):

يقولون: لا تنظرْ، وتلك بليّة

ألا كلُّ ذي عينين لا بُدَّ ناظرُ(1)

وقال مُطربُهم:

ما أنا إلاّ بَشَرْ

عندي قلبٌ ونَظَرْ

وجسد المرأة عند أهل الذوق مبعثٌ للإبداع الفنّيّ فجعلوه موضوعًا مفضّلا في مقطوعات شعريّة Blason du corps تفنّن في تَعْداد محاسنه وتصوير تأثيره في نفس الناظر إليه، ومثّلوه أيضًا في لوحاتهم الزيتيّة بالفرشاة ورسومهم الخطيّة بالقلم وتماثيلهم المنحوته بالإزميل على الرخام، أو المصبوبة في البُرُنْز وأشادوا به ومجّدوه وعنونوهُ «عراء Nu» لا غير. ولا يزال تِمْثال «فينوس (جزيرة) ميلو Vénus de Milo مقصد آلاف الزائرين لمتحف اللوفر Louvre بباريس لمشاهدته والتملّي بالنظر إلى هذا الجسم البديع رغم فقدانه للذراعين. والنحّاتون والرسّامون بوجه عامّ لا يُلبِسون جسد المرأة رداءً ولا حتى غلالةً رقيقةً شفّافة.

وكعب بن مالك هذا الزوج الذوّاق الفنّان أو الشبق المغْتلم أرادها عاريةً تماما ولم يكتف بالنصف الأعلَى من محاسنها كما كانت عادةُ العاشقين في الجاهليّة حسب شهادة ابن القيّم الفقيه الحنبليّ المتشدّد الوقور (ت 751/ 1350): «للعاشق من نصفها الأعلى إلى سرّتها ينال منه ما يشاء من ضمّ وتقبيل ورَشْف، والنصف الأسفل يُحْرَم عليه» وعزّز هذا الحكم بشواهد ناطقة (طويل) (9):

فللحِبّ شَطْرٌ مُطْلقٌ من عِقالِه

وللبعلِ شَطْرٌ لا يُرامُ منيعُ(1)

وشطر الزوج الذي يُمْنَعُ عن العاشق باتّفاق القوم، هذا الشّطر الذي لا يرامُ، رمزوا إليه بالمِئْزر - أي التبّان أو الفوطة - مقابلةً له بالنقاب (طويل) (10):

فللحِبِّ ما ضَمّت عليه نِقابُها

وللبعلِ ما ضُمّت عليه المآزِرُ(2)

فهو محرّم كالناقة «البحيرة» المنجاب التي يُكرمونها فلا يركبونها ولا يذبحونها (وافر):

له شطرٌ فمن حِلّ وبِلّ

ونصف كالبَحِيرة ما يُهاجُ

ورقاش بنت عمرو بن ثعلبة هذه «العاقلة الشريفة» لا تشاطِرُ الزوج في التذوّق والتفنّن.

ولعلّها تعْتَبِرُ العَرَاءَ إباحة وفُحشًا فذاك معنى «المثلة» عندها، فشرَفها يتمثّل في ضرب من التزمُّت والإفراط في الحياء، ومن النساء من يتحرّجن من مُباضَعَة الزوج في الخلوة المضاءة فيعمدن إلى إطفاء الضوء أو حتى إغماض العينين عند المباشرة الجنسيّة. وقد أفرطوا في تأويل الحديث النبويّ: «المرأة عَوْرة» (11) فالعورة «مَا

يُسْتَحْيَى منه إذا ظهر» وحدّدوها للرجال فيما «بين السرّة والركبة» وللمرأة عمّموها إلى جميع جسدها ما عدا الوجه واليدين، لكنّهم اعترفوا أنّ «سترَ العورة عند الخلوة فيه خلاف» - أي اختلافٌ في الرأي - بين محلّل ومحرّم.

وفي الحِزبِ المقابِل نرى من ينصَح بالمُلاعبة والمفاكهة بين المحبّ والمحبوبة وحتى بالاكتفاء بلذّة عاطفيّة «أفلاطونيّة» تقتصر على «العناق والضمّة والغمزه والمحادثة» أو زادوا، إذا بالغوا وتجاسروا، : مَصّ الريق ولثم الشفة والأخذ من أطايب الحديث «أمّا الذي يسارع إلى الجماع، فما هو بعاشق عندهم، بل هو «طالب ولد» (12) همُّه الإنجابُ لا غير.

على أنّه لا ينبغي لنا أن نُثقلَ رقاش بتهمة التزمّت والإفراط في التحرّج : فإنّ جوابها الأوّل : خلع الدرع بيد الزوج ينْبئ عن أمرَيْن ممكنَيْن : الرضا بسيادة الزوج عليها لأنّها صارت ملكا له وطائعةً لمشيئته، والأمر الثاني أنّها ترتاح إلى رغبته فيها وربّما تجد هي الأخرى متعة في هذا الكشف التمهيديّ. لكنّه لم يلبّ هذه الرغبة منها ولم يستثمر الرخصة فلم يتقدّم لخلع درعها بل أعاد الطلب بلهجة الآمر الناهي فأجابته بما بدا له تمرّدًا على سلطته فغضب وطلّقها «مكانَها» أي في الحين والحال دون مفاوضة ولا تريّث ولا مراجعة ممكنة.

وهنا يأتي الفصل الثاني، وهو خطبة ذهل بن شيبان لها إلى نفسها، أي دون حضور وليّ عليها أو وصيّ، وهي كما ظهرت في الفصل الأوّل امرأة قويّة الإرادة وليّة أمرها بنفسها فقبلت هذا الزوج الثاني ولكن بعد أن شرَطت شرطا غريبا، لا على الخاطب في الظاهر، بل على نفسها وكأنّها تريد أن تتأكّد من قدرته على البناء بها -وهي، حسبَ الظنّ، لا تزال بكرًا - أي أن تتحقّقَ من سلامته الجنسيّة، فاختارت فيما نفهم ونظنّ هذا الامتحان «الطبّيّ»: «أَيَبْعَثِر» عند التبوُّل أم «يَقْعِرُ»؟ فلا البعثرة ولا الإقعارُ يفيدان معنى واضحًا مُتصلا بالزواج أو القدرة على الافتضاض والوطء، إلاّ إذا تأوّلنا الكلمات فقلنا:

البعثرة في تشتّت البول قطراتٍ قطراتٍ على الأرض كما هي حالة بَول الشيخ المسنّ، على عكس الشابّ ذي العضلات القويّة الذي يرسل ماءَه خيطا دافقا مسترسلا يسقط على الأرض فيحفر فيها حفرةً ذاتَ قعر، فلمّا جاءت الخادم - فالمرأة موسرة لها خَدَمٌ وحَشَم - بالجواب المُـطَمْئِن : إنّه يُقْعِر، أي إنّه كامل الرجولة، تزوّجَتْه. ويبقى السؤال : كيف راقبت الوصيفةُ الرّجلَ عندَ إفراغ كيسه؟

ثمّ تأتي القصّة الموازية، وهي أيضا ذات فصلين. فالفصل الأوّل بطلُه عثمان بن عفّان الخليفة الثالث وزوجته نائلة الكلبيّة وهي آخر زوجاته الأربع - بعد رقيّة وأمّ كلثوم ابنتَيْ رسول الله (صلعم) وبعد أو قبل أمّ البنين.

فالزواج بنائلة الكلبيّة متّصلٌ أيضا بالخبر السابق في أمرِ القدرة على الباءة، نستشفُّ الموضوعَ من طمأنة الخليفة للزوجة الجديدة بقوله : لا يسوءَنّكِ ما ترَيْنَ من شيبي، أي : لا تخافي أن أكون عاجزًا عِنّينًا، ويضيف في شيء من الثقة بالنفس : فإنّ وراءه - وراء شيْبي الظاهر - ما تحبّين (من الوصال ولذّة المعاشرة).

وفي الخبر مقطعان لا يفيدان كثيرًا في حبكة القصّة أو في سبْر النفسيّات الذي حاولناه في الخبر الأوّل : المقطع الأوّل : وساقها إليه أخوها، فلا فائدة له إلاّ إعلامنا بأن الأخ وليٌّ عليها، إمّا لأنّها قاصر لا تملك أمرها على عكس رقاش السابقة الذكر، وإمّا لأنّها صغيرة السنّ شابّة بالنّسبة إلى هذا الشيخ الطويل اللحية المخضَّبةِ بالصُفرة.

أمّا المقطع الثاني، فهو في الحوار بين عثمان ونائلة: أيقوم إليها أم تقوم هيَ إليه ؟ فلا فائدة ظاهرة فيه إلاّ الإلماحُ أيضا إلى الفارق في السنّ بينهما، فهي التي تسير إليه وتجلس إلى جنبه تبجيلا له وإكراما.

وفي مقارنتها للمسافتين: عُرض صحراء السماوة الشاسعة -وكانت مسكن قومها الكلبيّين بين الكوفة والمدينة- (13) وعُرض البساط بين مجلسَيْهما تلطّفٌ

بزوجها الشيخ فقامت إليه وجلست إلى جنبه، ولكنّ الملاطفة القصوى تكمن في تأكيدها على أنّ الكليّات يُؤْثِرْنَ من الأزواج الكُهولَ الأسياد، فَخَفّفَتْ من ضيقه بشيخوخته إذ جعلته كهلا وَقُورًا رصينا. ولعلّها صادقةٌ في هذا التبجيل والاحترام إذا اعتبرْنا دفاعها عنه أمامَ قاتليه حتّى قُطعت بعض أصابع يديها (14)، وأيضًا رثاءَها له بهذه الأبيات الشجيّة، وبالخصوص بقاءَها في حداد عليه إلى حين وفاتها، بالرغم من حُكْم الحديث (15) : لا يحقّ لأمرأة أن تُحدّ على رجل أكثرَ من ثلاث (ليال) وعلى زوج أكثر من أربعة أشهر وعشرة أيّام (أي مدّة عِدّتها).

ولنا أن نتساءل : لماذا أُقحِمَ الخليفة المغبون المظلوم في هذا الخبر عن العلاقة بين الأزواج؟ أليس في مناقبه – أو غلطاته – ما هو أجدر بالتنويه أو التشويه؟

ثمّ يأتي خبر رغبة معاوية في الزواج بنائلة واستغرابها للخطبة: فهي مُحِدٌّ على عثمان تاركة للزينة والطيب والخضاب لابسة ثياب الحداد، فما الذي يعجب معاوية فيها، فقالت صواحبُها : يعجبُهُ ثغرك، فكسرت بعض أسنانها بفهر أي قضيب الهاون الذي تُطحَنُ به الحبوب وتفتّتُ (16)، فصارت هَتْمَاءَ طافئَةَ المضحَك. وهكذا حسمَتْ أمرَ الزواج فكفّ معاوية عن طلبها، ولا نظنُّ أنّه طلبها لجمالها لا سيّما وأنّها مُحدٌّ على طول، وإنّما رغب العاهل الأمويّ في دعم شرعيّته السياسيّة : فبعد المطالبة بدم عثمان – وهو من حزبه وسلالته الأمويّة العبشميّة – طلبَ أرملته كما يطلب الميراث.

وفي الختام نقول إنّ المثلَ جاءَ مصوّرًا لعلاقة المرأة بالرجل في الخلوة الزوجيّة المباحة أو الغراميّة المحظورة، وأفادنا بنَموذجين من النساء، العاقلة الحازمة، والعطوف الودود، دون أن يسقط في إسفاف الكتابة الجنسيّة من نوع «رجوع الشيخ إلى صباه» وهو باب واسع من الأدب الساقط عندنا.

الهوامش والإحالات

1) «طريقة لدراسة النصوص الأدبيّة»، النشرة التربوية 1961، أعيد نشره في «أشتات أخرى» دار الغرب الإسلامي، بيروت 2001 ص 7.
2) وجاء في «المقفّى» للمقريزي ج6 ص 132 أن أبا بكر الماذرائي «كان يتداوى بإهليلجة تملأ الكفّ يمسكُها بيده . . . فتجيبُه الطبيعةُ ويستغني عن أخذ الدواء . . . ».
3) انظر عنه، EI2 مجلد XI ص 382، ومعجم كحّالة 3 / 294.
4) زهر . . ج 2 ص 45.
5) في ب : فتحملت.
6) في ج : ذبيان بن شيبان، وهو تحريف.
7) تاج العروس، طبعة الكويت ج20 ص 538 (درع).
8) ابن قيّم الجوزيّة : روضة المحبّين ص 85.
9) روضة المحبّين ص 85.
10) روضة المحبّين ص 130.
11) النهاية في غريب الحديث لابن الأثير ج3 ص 318 (عور).
12) روضة المحبّين ص 84.
13) انظر فصل السماوة في EI 2 ج8 ص 1076.
14) انظر تفصيل هذه الجراحات التي أصابت نائلة في دفاعها عن عثمان، واستخدامَ معاوية لأصابعها المقطوعة مع قميص عثمان الملطّخ بدمه، في تاريخ الكامل لابن الأثير ج3 ص 178 و 277.
15) باب : «تحدّ المرأة المتوفّى عنها زوجُها أربعة أشهر وعشرًا» كتاب الطلاق من صحيح البخاري.
16) الفهر أوّلاً هو الحجَرُ الذي يملأ اليد.

نحو النصّ وانسجام الخطاب
قراءة تطبيقيّة على مجموعة إبراهيم الكوني، أساطير الصحراء (1)

سعدية بن سالم / باحثة، تونس

مثّل نحو النصّ مرحلة مفصليّة في تطوّر الأبحاث اللّسانيّة، التي مرّت من الاهتمام بالكلمة في مكوّناتها الدّنيا وعلاقاتها الجدوليّة والسّياقيّة إلى الجملة باعتبارها نظاما علاميّا، إلى النصّ باعتباره مجموعة من المتتاليات (2) تتحوّل اللّغة معها إلى «أداة للتّواصل حيث العبارة هي الخطاب» ويمكن أن ننظر إلى النصّ من زاويتين، فهو من ناحية تطوّر كميّ باعتباره مرورا من الجملة إلى مجموعة من المتتاليات، وهو من زاوية ثانية مرور من ملاحظات حول ملفوظات معزولة des énoncées isolées إلى إدماج لتلك الملاحظات ضمن وحدة أوسع مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ الإدماج لا يمكن أن يحدث دون إضافة معنويّة.

وتبدو الخاصيّة الثانية للنصّ أكثر أهميّة من خاصيّة التطوّر الكمّي، ذلك أنّ إضفاء «إضافة معنويّة» على النصّ تجعل المقاربة أكثر قيمة ومردوديّة من مقاربة منحصرة في حدود الجملة.

وقد فرض الاهتمام بالنصّ -بديلا عن الجملة- على اللّسانيين، البحث عمّا يحقّق نصيّة هذا النصّ ومقروئيّته. وهو بحثٌ انتهى بهم إلى النّظر في الانسجام مبدأ يمنح النصّ وحدته والجمل تماسكها فتغادر منطق الجملة لتلتحق بمنطق المتتالية، وسنتهم في هذا البحث السّريع بنموذجين من اللسانيين الذين أولوا عناية خاصّة لنحو النصّ هما، «برنار كومبيت»، و«مشال شارول»، وسنحاول تطبيق ما توصّلا إليه على مجموعة من أقاصيص الأديب «إبراهيم الكوني».

1- كومبيت والتطوّر الموضوعاتي:

اعتبر المهتمّون بنحو النصّ التطوّر الموضوعاتي progression thématique التّمثيل الفعلي لانسجام النصّ، ويعرّف التطوّر الموضوعاتي بأنّه تحوّل في الإخبار فما جاء مخبرا به في المتتالية (أ) يصبح مخبرا عنه في المتتالية (ب) والمخبر به في المتتالية (ب) يصبح مخبرا عنه في المتتالية (ج) (3)، وهكذا دواليك. فيمضي النصّ قُدُما ويحتلّ المخبر به (rhème) في كلّ مرّة موقع الموضوع/ المخبر عنه (thème) في الجملة الموالية. ويعرّف Halté وpetit jean التطوّر الموضوعاتي

بأنّه «فعل يدفع النصّ إلى الأمام متجاوزا قيود الاتّساق» (4) ويعرّف Maingueneau (5) التطوّر الموضوعاتي بأنّه «استمرار تحوّل المعلومات الجديدة إلى معلومات أكثر جدّة تصبح بدورها نقاط ارتكاز تحمل معلومات جديدة».

ويمكن أن نشير إلى مبدأين أساسيّين في التطوّر الموضوعاتي، أوّلهما على عميق صلة بالجملة باعتبار النصّ يخضع لنفس قانون الجملة تركيبيّا، ولذلك يؤكّد كومبيت (1975) أنّ تطوّر الموضوعات هو كيفيّة انتظام العناصر التّركيبيّة على خطّ الجملة. يقول معجم تحليل الخطاب: «ويفي التطوّر الموضوعاتي خاصّة بالتسلسلات المتجاوزة للجملة لنصّ بإظهار اتّساقه وتطوّره المتجاوز للجملة» (6) وثانيهما أنّ التّطوّر الموضوعاتي يتمّ وفق خطاطات تحترم الخصائص النحويّة للغة ما.

ويمكن أن نتوقّف عند أربع خطاطات تمثّل النّماذج المختلفة للتقدّم القضوي للنصّ بما ييسّر قراءته وانسجام مكوّناته (7).

1-1- الخطاطة الخطيّة :

- النّموذج الأوّل تمثّله الخطاطة الخطيّة أو التقدّم الخطّي، ويطلق عليها أصحاب معجم تحليل الخطاب، التطوّر الخطّي البسيط، حيث يصبح المخبر به الوارد في جملة أو في جزء منها موضوعا للجملة الموالية فيتشكّل النصّ على النّحو التّالي:

اتّجه نحو السّهول المجاورة حيث كان يرعى الأغنام مع غزالة

ولكنّ السّهل الأخضر كان قاحلا

اختفت الأعشاب الخضراء وجفّت أغصان الرّتم السّاحرة.

وقف عند شجرة الرّتم الّتي أكل منها مع غزالة لأول مرّة

تناول غصنا وضعه في فمه (8).

لم تكن السّهول المجاورة إلاّ مفعولا فيه يخبر عن وجهة (هو) الّذي يشغل محلّ الفاعل في الجملة الأولى، ثمّ يتحوّل هذا المفعول إلى اسم ناسخ تخبر عنه معطيات المتتالية الدّلاليّة وبه تتعلّق المكوّنات التّركيبيّة فيخبر الرّاوي عن التحوّل الّذي طرأ على السّهل فأصبح قاحلا، غير أنّ هذا الخبر يتحوّل بدوره في المتتالية الموالية إلى مخبر عنه، وتفسّر المتتالية الموالية ذلك بالقول «اختفت الأعشاب الخضراء وجفّت أغصان الرّتم السّاحرة». لقد عبّر السّارد عن مظاهر الخبر (قاحلا) بمتتاليتين، كان مركز الاهتمام في المتتالية الأولى الفعل «اختفت» وفي المتتالية الثانية الفعل «جفّت» الّذي تعلّق به المركّب الاسمي «أغصان الرّتم السّاحرة» في محلّ الفاعل. لكنّ هذا الفاعل ينتقل في المستوى الموالي ليصبح متمّما يشغل محلّ المفعول به «وقف عند شجرة الرّتم» وهو ما يعطي خصوصيّة للتّقدّم الخطّي في الجملة الفعليّة مفاده أنّ المخبر به يتحوّل إلى مخبر عنه أو أنّ المخبر عنه يتحوّل إلى مخبر به، ويظهر ذلك عمليّا بأن :

يتحوّل المتمم (في الجملة الفعليّة) إلى أحد ركنيْ النّواة الإسناديّة أو يتحوّل أحد ركنيْ الإسناد إلى متمّم، وهو ما يمكن أن نرصده في التدرّج بين المتتاليتين الموالييتين: «توقّف عند شجرة الرّتم الّتي أكل منها مع غزالة أوّل مرّة» و«تناول غصنا وضعه في فمه» فالنّعت في المتتالية الأولى يتحوّل إلى فعلين « تناول» و«وضعه» ويمكن أن نرصد هذا التقدّم للنصّ بين المتتاليات في المقطع التّالي:

« . . هذا حدث بعد أن سلّموا لها الجديان وكلّفتها الجدّة بالرّعي.

الجديان! يا ربّي ما أشقى الجديان! سمعت كثيرا من الصّبايا عن شقاوة هذه المخلوقات ولكنّها لم تتصوّر أن يفوقوا الرّمضاء قساوة، أن يفوقوا الشّمس في التّنكيل بالنّاس. في الأيّام الأولى رافقتها قرينتها «تميما» إلى المراتع الشّحيحة في السّهول الغربيّة.

تميما صبيّة مرحة حيويّة تكبرها بعامين قضت

كلّ حياتها في الحمادة، ذاقت المجاعة وعانت من الشّمس» (9). فـ«الجديان» الواردة مفعولا في المتتالية الأولى تصبح مبتدأ في المتتالية الموالية ثمّ متمّمًا من جديد في مركّب شبه إسناديّ ليصبح الإخبار متعلّقا بالجديان مع المحافظة على ضمير «هي» باعتبار أنّ الإخبار يتمّ حسب تصوّرها وباعتبار أنّها ملتقى العلاقات، العلاقة بالجديان والعلاقة بتميمة، غير أنّ الإخبار سرعان ما ينزاح عنها ليتعلّق بالعلامة اللّسانيّة الجديدة «تميما» الّتي انتقلت من محلّ الفاعل «رافقتها قرينتها تميما» إلى محلّ المبتدإ في المتتالية الموالية «تميما صبيّة مرحة».

إنّ هذا النّمط من التقدّم الموضوعاتي يجعلنا نؤكّد على الدّور الّذي تقوم به المحلاّت الإعرابيّة المتعدّدة في الجملة الفعليّة، في دفع النصّ إلى الأمام.

1-2- الخطاطة المتشظية : أو خطاطة الموضوع المتشظي (thème éclaté)

- الخطاطة الثّانية الّتي نستند إليها هي الخطاطة المتفجّرة وتقوم هذه الخطاطة على مخبر عنه واحد متعدّد التفريعات. وصورة هذه الخطاطة كالآتي :

المتتالية الأولى: المخبر عنه ← المخبر به(1)
المتتالية الثانية: المخبر عنه ← المخبر به(2)
المتتالية الثالثة: المخبر عنه ← المخبر به(3)

ويمكن أن ننظر في النصّ الموالي لنتبيّن عمليّا تجسّد هذه الخطاطة :

«تشتّت القبائل، هاجرت عشائر إلى آير وبلاد السّود، ورحلت عائلات أخرى إلى تونس والجزائر وتمبكتو، وبقيت بقايا الشّتات تنتقل في الحمادة الّتي تعاني من استبداد الشّمس وقساوة الجفاف الطّويل» (10). فالفعل تشتّت هو الخبر المركزي في المتتالية الأولى وهو خبر مجمل عن القبائل تأتي بقيّة المتتاليات بأخبارها الفرعيّة لتفصيله.

تشتّت القبائل
هاجرت عشائر إلى آير وبلاد السّود
رحلت عائلات أخرى إلى تونس والجزائر وتمبكتو
بقيت بقايا الشّتات تنتقل في الحمادة...

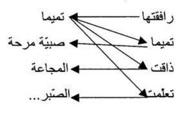
ولهذه الخطاطة شكل آخر يكون فيه المخبر به هو المتشظي، أو هو ذو الموضوع القارّ بلغة أصحاب المعجم، فيمرّ من موقعه باعتباره حاملا لخبر إلى مخبر عنه أوّل يتطلّب مخبرا به في المتتالية الموالية ثمّ إلى مخبر عنه ثان في المتتالية التي تلي وتكون الخطاطة كما يلي :

المتتالية الأولى: المخبر عنه ← المخبر به (1)
المتتالية الثانية: المخبر عنه ← المخبر به
المتتالية الثالثة: المخبر عنه ← المخبر به

يتحوّل المخبر به إلى مخبر عنه أو فلنقل العنصر الأساسي في المتتالية والعلامة اللّسانيّة والدّلاليّة الطّارئة الجديدة هي المخبر عنه في المتتاليات الموالية ويمكن أن نرصد هذا الصّنف من الخطاطات في النصّ التّالي :

« ... في الأيّام الأولى رافقتها قرينتها تميما إلى المراتع في السّهول الغربيّة. تميما صبيّة مرحة حيويّة تكبرها بعامين قضّت كلّ حياتها في الحمادة، وذاقت المجاعة وعانت من الشّمس. تعلّمت الصّبر واكتسبت مناعة ضدّ شقاوة الجديان.. تغنّي وترقص أحيانا أيضا وتحلم باليوم الّذي ستبلغ فيه سنّ الزّواج كي تتزوّج الصّبيّ المتكبّر «أخنوخن» (11).

فتميما الّتي كانت مخبرا به في مستوى الدّلالة (باعتبارها ركن إسناد في مستوى التّركيب) تصبح مخبرا عنه متجدّدا في المتتاليات الموالية :



1-3- خطاطة الموضوع الأرقى (أو الموضوع الثابت): (hyper thème)

الخطاطة الثّالثة التي يمكن أن نوردها هي الخطاطة ذات الموضوع الأرقى (hyper thème) أو الموضوع الثّابت وهو نموذج خطّي يتعلّق النصّ فيه بموضوع أوحد يتكرّر الحديث عنه مثل الحديث عن بطل حكاية. . والتّكرار يضمن تقدّم النصّ وهو تكرار يتحقّق في الأغلب باعتماد الضّمائر. ويعتقد مانقينو (Maingueneau) أنّ «هذا النّموذج هو الأكثر تعقيدا، فالموضوعات المختلفة يمكن أن تندرج تحت لواء موضوع أرقى أساسي بواسطة علاقات تضمّن إحاليّة متفاوتة المرونة» (12) ويمكن أن نتّخذ نموذجا لهذه الخطاطة النصّ التّالي :

«نهض. ترنّح خطوات. سقط مرّة أخرى. زحف على يديه وركبتيه. شقّ الوادي زاحفا. صعد المرتفع المزروع بمقابر الأسلاف. تنقّل بين الأكوام المستديرة زاحفا. اهتدى إلى قبرها. القبر الّذي شيّده منذ سنوات ونسي حتّى أن يسقيه بالماء بين الحين والآخر. وانكفأ فوق القبر ولثم الحجارة. احتضن الحجارة. وشعر كيف يتدفّق الدّمع الحارّ على الّتي احتضنت بحر النّهار. لم يعرف الحكمة القاسية الّتي تقول إنّ القبر الّذي تتساهل بريّه بالماء سيأتي يوم تضطرّ فيه أن ترويه بالدّموع».

تتعلّق المتتاليات جميعها بالضّمير «هو»، تعيد الإخبار عنه كلّ مرّة ويمكن أن نرسم لذلك الخطاطة التّالية :



وتصحّ هذه الخطاطة على مجمل المواضيع المنشدّة إلى الموضوع الأرقى (الوارد في عنوان المجموعة) من أساطير الصّحراء. ويصبح كلّ موضوع فرعيّ موضوعا أرقى للمتتاليات المخبرة عنه.

من أساطير الصّحراء

الأرض السّماء السّفر الماء العطش العهد

متتالية1 متتالية2 إلخ متتالية1 متتالية2 إلخ

1-4- خطاطة : المواضيع المنفصلة :

- الخطاطة الرّابعة الّتي يمكن أن نعرض لها في هذا الموضع هي خطاطة طرحها كومبيت (13) واعتبرها نموذجا آخر لتطوّر النصّ وهو نموذج تغيب عنه الرّوابط بين المتتاليات حيث لا نجد بين مكوّنات المتتالية عناصر معروفة وقع التعرّض إليها سابقا سواء باعتبارها مخبرا عنها أو باعتبارها مخبرا بها. وهو ما يدعو إلى وضع خطاطة يكون فيها المخبر عنه الجديد غير مرتبط بعناصر سابقة. ويؤكّد كومبيت أنّ هذا النّوع من الخطاطات يتواتر حضوره في النّصوص الطّويلة ويشهد كثيرا من التقطّعات في مساره.

ونجد لهذه الخطاطة صدى في بعض النّصوص القصيرة مثل هذا النصّ القصير :

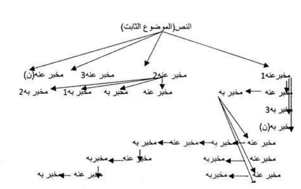
« برطمت المياه. حاورت حجرا ظنّه الرّعاة أخرس. حلّت ظلمة. سافر القمر بعيدا. عاد القمر من أسفاره كثيرا، تخاطبت الأنواء بإشارات الضّياء. بدّل الإثل شعر رأسه مرّات كثيرة. اختفى البدن النّحيل من الغار القديم» (14).

تبدو العلامات اللّغويّة الواصلة بين المتتاليات غائبة أو تكاد. وهو ما يجعلنا ننتهي إلى نتيجتين :

أوّلاهما أهميّة السّياق في تبيّن الدّلالة العامّة للمتتاليات.

ثانيتهما أنّ النصّ ليس خطاطة واحدة وإنّما هو تداخل لعدد من الخطاطات الّتي تحقّق معا نصّيته وتماسكه وانسجامه التّركيبي والدّلالي على السّواء ذلك أنّ عدم توفّر الرّوابط الموضعيّة كما هو مبيّن في المثال السّابق لا يفقد النصّ نصّيته وانسجامه. ويمكن أن ننظر في التّداخل بين الخطاطات من خلال الخطاطة التّالية :

إنّ الوقوف عند كلّ خطاطة على حدة عمليّة تبسيطيّة



لبنية النصّ الّتي لا تقف عمليّا على خطاطة واحدة. بل إنّ النصّ جمّاع للخطاطات التي قد تحضر جميعها وقد تغيب إحداها ولكنّها تتآلف جميعا لبناء النصّ.

ولكن هل تكفي الاستجابة لخطاطات التطوّر الموضوعاتي حتّى يكون النصّ منسجما؟.

2 ـ قواعد شارول في انسجام النصّ:

يجيب «مشال شارول» عن هذا التّساؤل عندما يؤكّد أنّ كلّ تجميع للكلمات لا يؤدّي بالضّرورة إلى إنتاج جملة سليمة التّركيب والمعنى وكلّ ضمّ للجمل بعضها إلى بعض قاصر أيضا عن إنتاج نصّ مرتبط الأجزاء والمفاهيم يقول: «مثلما أنّ عددا من الكلمات لا يكوّن جملة فإنّ كمّا من الجمل لا يكوّن نصّا بالضّرورة» (15).

ويعتقد شارول أنّ ما يعتمد في انسجام مكوّنات الجملة يمكن أن يمثّل محكّات ناجعة وفعّالة critères efficients لوضع معايير دنيا وقوانين تؤمّن انسجام النصّ وتماسكه وتنأى به أن يكون مجرّد تجميع للجمل دون معنى، وتتمثّل هذه القوانين في أربع قواعد يُعتقد في قدرتها على القيام بتأمين انسجام النصّ وهي على التّوالي: قاعدة التّطوّر وقاعدة التّكرار وقاعدة عدم التّناقض وقاعدة الارتباط.

2–1– قاعدة التطوّر :

تنهض هذه القاعدة على مصادرة مفادها "ليكون نصّ ما منسجما في بنيتيْه الكبرى والصّغرى عليه أن يترافق في نموّه (تطوّره) مع محمول دلاليّ متجدّد.

إنّ النصّ المنسجم وفق هذه القاعدة (وكما رأينا في ما سبق) هو نصّ يتقدّم كلّ مرّة حاملا لفكرة جديدة ولموضوع مغاير للحديث دون أن يفقد روابطه الاتّساقيّة والمعنويّة مع ما سبق من متتاليات ودون أن يسقط في دائرة مفرغة قوامها الموضوع الواحد والتّكرار المملّ للفكرة دون إضافة دلاليّة أو إفادة. وقد يطرح تجدّد الموضوعات داخل النصّ الواحد فرضيّة القطيعة [الدّلاليّة] بين أجزائه. وهو ما حدا بـ«شارول» إلى التّأكيد على استحضار قاعدة التّكرار عند العمل بقاعدة التطوّر لأنّهما قاعدتان تعملان بصفة متوازية بل إنّهما ضروريّتان ليتحقّق التّوازن بين المكوّنات التّركيبيّة والتّطوّر الدّلالي. ذلك أنّ إدراج موضوع جديد في النصّ لا يجب أن يتمّ بطريقة اعتباطيّة وعلى كاتب النصّ أن يحسن إدماج الموضوعات الجديدة دون قطع تواتر الحكاية ودون أن تخلوَ الموضوعات من رابط دلالي. كما أنّ الاعتماد على الرّوابط الموضعيّة وحدها لا يؤمّن انسجام النصّ وتقدّمه الدّلالي يقول «شارول»: «إنّ دخول معلومات جديدة في نصّ منسجم لا يتمّ بطريقة اعتباطيّة»(16) كما يؤكّد على مسألة التّجانس بين المتواليات المقطعيّة لما لهذه المتواليات من دور في تنامي النصّ في مستوى الموضوع وانسجام مقاطعه، ذلك أنّ الانسجام لا يكون في مستوى المقطع الواحد وإنّما يشمل مقاطع النصّ جميعها يقول «حتّى يطوّر نصّ ما عددا من المتتاليات المعنويّة (الموضوعاتيّة) وتكون بنيته الكبرى منسجمة من الضّروري أن تكون المتتاليات المكوّنة للبنية السّطحيّة للمتواليات المقطعيّة متجانسة» (17).

ولئن أكّد شارول خطيّة النصّ وتجانس مكوّناته فذلك لأنّه يرى أنّ ظهور المقاطع المحيلة على أحداث سابقة أو لاحقة يثير إشكالات في مستوى تواتر الحكاية فكثيرا ما يُعمد إلى قطع الحكاية لرواية حكاية أخرى دون أن تقع الإحالة على ما سبق وهو ما يحدث

تداخلا في موضوعات النصّ إضافة إلى المباعدة بين الموضوعات وإيرادها دون رابط منطقي. ولتجاوز هذه المزالق ينصح "شارول" بالعودة إلى خطاطات تطوّر النصّ كما وضعها الباحثون والاستفادة منها في وضع نصوص منسجمة تقوم على تطوّر موضوعاتي دائب. ويمكن أن نستند إلى المقطع الموالي لتبيّن ذلك التّداخل بين الموضوعات التي تبقى منشدّة إلى خطاطات التطوّر الموضوعاتي كما وقع عرضها في ما سبق:

"ولكنّ الوجد لا يستولي عليها إلا لمّا يجيء ذكر ثمرة النعيم: الترفاس!
نسجت الخرافات عن النوع الأسود، شكله، حجمه، لونه، شذاه، وطعمه الأسطوري.
ومن كثرة ما سمعت تازيديرت هذه الأساطير أصبحت تجاري العجوز في طقوس الوجد.
تترنح يمينا ويسارا مع نهاية الحكاية.
تتحسّر لأنها لم تولد زمان
وتبكي في فراشها خفية حنينا على الفردوس الضائع...
أصبح الحنين إلى السّيل هاجسها المجهول جنّتها المفقودة أملها المفقود،
تتعطش إلى يوم تتجهّم فيه السّماء.."[18]

نجد أكثر من خطاطة في المقطع الواحد تشدّ النصّ وتحكم بناءه فتحقّق نصّيته، ولكنّها خطاطات متداخلة متحرّكة تتغيّر بصفة مباغتة.

2-2- قاعدة التّكرار أو Meta-règle de répétition:

يؤكّد شارول (1978) أنّه: ليكون نص منسجما في مستوى بنيتيْه الكبرى والصّغرى يجب أن يعمل في نموّه الخطّي عناصر ذات تكرّرات بيّنة a récurrence stricte والتّكرار ليس نمطا واحدا بل إنّ اللّغة تمنح إمكانات عديدة لتحقيق هذا المبدأ دون السّقوط في الثّقل التّركيبي أو التّكرار المملّ لبعض الألفاظ ومن هذه الإمكانات نجد الضّمائر (المتّصلة أو/و المنفصلة) وأسماء الإشارة وأسماء الموصول وأدوات التعريف والإحالات المرجعيّة والمترادفات المعجميّة وغيرها من الإمكانات المحيلة على الموضوع ضمن فعل تذكيري يجعل من المقطع وحدة متماسكة ويجعل المتتالية تستند إلى الأخرى. تقول بيلار70: «يمثّل التّكرار عاملا ضروريّا ليكون النصّ منسجما وأوّل الإمكانات التي تجعل من التّكرار عاملا لانسجام النصّ هو إمكان الضّمائر»(19).

2-2-1 الضّمائر:

يكمن فضل التّكرار باعتماد الضّمائر في أنّه يعطي الكاتب فرصة الحديث عن الموضوع الواحد في مواقع متعدّدة دون أن يضطرّ إلى إعادة التّسمية يقول شارول: «تمكّن الضّمائر من إعادة القول في مكوّن للجملة وقع ذكره في موقع سابق من المقطع» (20) وتظهر الضّمائر في المقطع وفق منهجين. إمّا أن تكون تالية للاسم المتكرّر وهو الأكثر تداولا أو أن تكون سابقة للاسم موضوع الحديث وهو نوع من التّغذية الرّاجعة feed-back. ويمكن أن نميّز في العربيّة بين الضّمائر المتّصلة والضّمائر المنفصلة وهو ما يعطي ثراء أكبر لإمكانات التّكرار في المقاطع المختلفة بنهجيْها السّابق واللاّحق.

ويمكن أن ننظر في المقطع التّالي لتبيّن دور الضّمائر في انسجام النصّ وتطوّره: «وجد آمغار رأسه متوّجا بعمودين قاسييْن منحوتين من الصّلد كي لا ينسى أصله الجبلي.. وفي الجولة الثّانية عرف أنّ العشب دائما شرك.. على باب العشب رابط له الأشقياء بالمكيدة... فليعترف أنّه خالف وصيّة العرّاف السرّي ورفع رأسه إلى السّماء مكابرا. نعم. ضربة القدر القاصمة لا تنزل إلاّ في غفلة الزّهو وتيه المكابرة. وهي وصيّة ورثها عن الأسلاف أيضا، ووجدها أخيرا مخطوطة على جدار المغارة، ولم يفعل عرّاف الهاوية إلاّ أن ذكّره بها وأعادها على سمعه في معراجه القديم» (21).

2-2-2 التعريف والإحالات المرجعيّة السّياقيّة:

كثيرا ما نجد في المتتالية الأولى اسما مبهما ثمّ في المتتالية الموالية يقترن بأداة تعريف كأن يكون اسم علم أو اسما معرّفا بالألف واللاّم أو معرّفا بالإضافة إلى غير ذلك من وسائل التّعريف الممكنة. ويؤكّد شارول أنّ تعريف المبهم يمكّن من التّذكير بصفة صريحة أو ضمنيّة بمكوّن المتتالية الرّئيسي وربطه بالمتتالية الموالية كما يشدّ مقطعا إلى آخر. ومن الأمثلة التي يمكن أن ندرجها «وجد آمغار رأسه متوّجا بعمودين قاسيين منحوتين من الصّلد

كي لا ينسى أصله الجبلي. . . اكتشف مهمّة للعمودين المكابرين. ألقوا بالوهق على المعمودين. .» (22) فالعمودان موضوع الحديث ذكر في هذا المقطع مرّتين فكان في البداية اسما نكرة اقترن التّذكير به في الجملة الثّانية بـ«ال» التّعريف الّتي لوّنت التّكرار بإضافة دلاليّة. ويؤكّد شارول ضرورة تعريف الاسم عند ذكره ثانية بنفس اللّفظ في موضعين متجاورين. وقد يتّخذ التّكرار شكلا أكثر خفاء وذلك باعتماد المترادفات.

2-2-3 المترادفات :

وهي أن تستعمل ألفاظا مختلفة للدّلالة على نفس الموضوع وهذه القاعدة تستدعي المعجم وتنويعاته لتأمين وحدة الموضوع وتفادي تكرار نفس اللّفظ في نفس الحيّز النصّي بحيث تكون هناك إحالات على نفس الموضوع ولكن بتسميات مختلفة. وينبّه شارول إلى ضرورة الانتباه إلى الإحالات المرجعيّة الدّلاليّة للكلمة المرادفة حتّى لا تكون بعيدة عن الاسم المراد التّعبير عنه. كما ينبّه إلى الإشكالات الّتي يمكن أن يطرحها المعجم ويؤكّد أنّه من الصّعب وضع حدود فاصلة بين علم الدّلالة والتّداوليّة وأنّ المعلومات الموسوعيّة في النّهاية أقلّ أهميّة في إنجاز النصّ من المعارف الّتي يتقاسمها المهتمّون بعمليّة التّواصل ذلك أنّ الانسجام يعود إلى السّامع أكثر من المتكلّم أو الكاتب فالمعلومات الموسوعيّة للكاتب أو المتكلّم رغم صحّتها تفقد قيمتها إذا لم تكن مشتركة بين المتكلّم والسّامع أو بين القارئ والكاتب فلا تحدث أثرا في متقبّلها ويكون ذلك أحد أسباب عدم التّواصل.

لقد اعتمد الكوني في مجموعته التّكرار مستغلاّ المترادفات ومن الأمثلة الّتي يمكن أن نوردها نجد «من جهة الرّيح البحري» فهذا الدّال تكرّر ذكره تحت مسمّيات عديدة مثل «الهواء الشّمالي الرّطيب» و«النّسيم البحري» «والرّسول الشّمالي». أمّا صلاة الاستسقاء فقد ذكرت باسمها في قوله «تركوه يبدأ **صلاة الاستسقاء**» ثمّ اسْتُبْدل الدّال بعلامات لسانيّة أخرى لها نفس المدلول فنجده يعوّض الدّال الأوّل بـ«**يؤدّي الشّعائر القديمة** الّتي ورثها عن الأسلاف» فما الشّعائر القديمة إلاّ صلاة الاستسقاء نفسها وما هي إلاّ تلك «**اللّحظة المشحونة بالخشوع والتّسليم والابتهال**».

ومن الدّوالّ الّتي اهتمّ الكوني بتنويعها نجد علامة «**الجبل**» فهو «معبد الودّان» و«حرم الصّحراء» وهو «مسقط رأس آمغار وحصنه الحصين» وهو «العامود المقدّس» و«عماد الكون» وهو «الصّحراويّ المكابر» و«نصب الآلهة ومعقلهم العظيم». أمّا الإنسان فقد وقع ذكره في «أقصوصة آمغار» تحت مسمّيات متعدّدة فهو «المخلوق الأرضي» وهو «الرّأس الشّيطاني» وهو «المخلوق الغامض» وهو في الجمع يصبح «المخلوقات الممسوسة» و«المخلوقات الّتي لا تنام».

تتواتر في المجموعة القصصيّة هذه التّنويعات ذات المدلول الواحد والتي تخفي التّكرار في مستوى العلامة وتؤكّده في مستوى الدّلالة.

2-2-4 الاستعادات الافتراضيّة والاستدلاليّة :

لا تبدو مظاهر التّكرار من هذا النّوع مدركة بسهولة في مستوى سطح النصّ ويشترط في هذا النّوع من التّكرار أن يكون جزء من الافتراض المعلن في البداية حاضرا في المتتالية الموالية بعد إعادة بنائها ويمكن أن نستند إلى المثال التّالي لبيان هذه الظّاهرة:

«- هل جعلتك قامتي ورقبتي وهيئتي تضعينني في حساب المكابرين المتشبّهين بالإنسان؟

- ليس الهيئة وحدها. في مشيتك نفسها روح من استكبار. أنا أحسّ بجسدي وأنت تمشي على صدري. فلا تنس» (23).

يقوم الاستفهام على جملة من الافتراضات، أوّلها أنّ للسّائل هيئة تشبه هيئة الإنسان. وثانيها أنّ للصّحراء(المسؤولة) تصنيفها الخاصّ للكائنات. وثالث الافتراضات أنّ هذا التّصنيف يستهجن المتشبّه بالإنسان. ورابعها أنّ الإنسان متكبّر. وقد حمل الردّ

«ليس الهيئة وحدها» إقرارا بأنّ الهيئة (وهي افتراض معلن) سبب من أسباب اعتبار الصّحراء الجمل متكبّرا. وثانيها أنّها تعتبره فعلا كذلك. وتؤكّد على ذلك من خلال إعادة صياغة جديدة للمتكبّر. فبعد «المكابرين» في الاستفهام نجد «روح من استكبار» في الجواب.

ويمكن أن نرصد تلك الاستعادات الافتراضيّة والاستدلاليّة من خلال المقطع التّالي:

«- إذا كان سيعفيني من العطش فأنا على أهبة الاستعداد لحمل كلّ أثقالك

- ليس لديّ ثقل أثقل من الإنسان.

- أنا طويل وعريض ومهيب ولكنّني مخلوق ضعيف ولا أطيق صبرا عن الماء. سأحمل عنك الإنسان مقابل الحصانة ضدّ الظّمأ.

- إذن فقد قام بيننا العهد!

... اختلى(الجمل) بالصّحراء في برزخ الفناء، قال لها:

- ثمّة شيء واحد أقسى من الظّمأ: إنّه الإنسان!

ابتسمت الصّحراء بحزن كأنّها توقّعت نتيجة المسيرة... أكمل الجمل وهو يقطع مسافة أخرى...:

- خذي عنّي الإنسان وأعيدي لي ظمئي!» (24)

فالقول بدأ بافتراضين أوّلهما أنّ الجمل لا يحتمل العطش ويبحث عن الخلاص من هذه القسوة. وثانيهما وهو مفترض بالافتراض الأوّل أنّه مستعدّ لحمل كلّ أثقال الصّحراء. وفي إجابة الصّحراء إقرار بوجود الثقل ورغبة في التخلّص من (ثقل الإنسان) وفي إجابتها استعداد للاستجابة للشّرط الّذي وضعه الجمل وهو الإعفاء من العطش.

أمّا في المخاطبة الثّالثة فندرك من قول الجمل بأنّه عريض ومهيب إقرار بقدرته على حمل الأثقال وإن كان أثقلها. أمّا الاستنتاج «إذن فقد قام العهد بيننا» فهو استعادة لقول الجمل «سأحمل عنك الإنسان مقابل الحصانة ضدّ الظّمإ».

ثمّ إنّ بين قول الجمل: «ثمّة شيء واحد أقسى من الظّمإ هو الإنسان» وقوله « خذي عنّي الإنسان وأعيدي لي ظمئي» استعادة لما أخبرت عنه الصّحراء بدءا، أنّ لا ثقل لديها أثقل من الإنسان من ناحية وتأكيد لكون الإنسان أقسى من الظّمإ فتصبح النّتيجة الطّبيعيّة أن يتراجع عن العهد ويطالب أن يستردّ الظّمأ ويتخلّص من العطش.

إنّ هذه الاستعادات المنضوية تحت لواء التّكرار تبرز الوجوه المتعدّدة للتّكرار الّذي لا ينحصر فقط في مستوى البنية السّطحيّة للمتتالية وإنّما يتجاوزها ليشمل الدّلالة أيضا، وهو ما يجعل لهذه الاستعادات وجها آخر يتعلّق بفهم العالم فإذا لم يكن المتلقّي على دراية بما يحقّق توازن العوالم ومكوّناتها لا يستطيع أن يفهم الاستدلالات الواردة في المتتاليات وبالتّالي يقصر عن إدراك مواطن انسجام النصّ المقروء. ويمكن أن نستند إلى المقطع الموالي لتبيّن هذه الخاصيّة: «استمرّت الصّحراء تتمدّد وتتباعد طوال السّفر. العراء الفسيح، القاسي، الأبدي، يلد في نهايته أفقا لئيما. والأفق يلد بعد مسير، الأفق. وكلّما توغّلا في الرّحلة، كلّما ازداد الأفق خلودا وإصرارا على التّوالد. في البرزخ الممدود بين العراء الأفق تدفّق السّراب، ومدّ لسانا لعوبا لا يتوقّف عن الغمز والإغواء. كأنّ العناصر الثلاثة تآمرت، في خلف خفيّ، وصمّمت أن تجعل من رحلتهما سفرا أبديّا» (25).

فهذا المقطع لا يمكن أن يفهم إلاّ في ظلّ إدراك لفضاء الصّحراء ولعلاقة الخلاء الممتدّ بالأفق الذي لا ينتهي ولمكانة السّراب في الصّحراء. كما لا يفهم إلاّ في ظلّ إدراك أنّ الخلاء والأفق والسّراب هي الأقانيم الّتي تقيم عالم الصّحراء. وهو ما يجعلنا ننتقل إلى مبدإ آخر من مبادئ انسجام النصّ وهو قاعدة عدم التّعارض.

2-3- قاعدة عدم التّعارض non-contradiction:

يحقّق النصّ انسجامه عندما تكون موضوعاته متجانسة غير متعارضة لا في مستوى المعنى الظّاهر ولا في مستوى المعنى الّذي يمكن التّوصّل إليه عن طريق الاستدلال. يقول الاستفهام: «هل تظنّ أنّ الجنّ هم الّذين أنقذوني» (26) ويطرح تبعا لذلك ثلاثة افتراضات، أنّ أخنوخن أضاع السّبيل، وأنّه أنقذ، وأنّ المنقذ هم الجنّ. فإذا

وجدنا الجواب «لقد وجدت طريقك بيسر» كانت هذه الجملة متعارضة مع الافتراضين أنّه أضاع السّبيل وأنّه أنقذ. ويشرح «شارول» معنى التّعارض مستندا إلى المنطق فيقول: «في المنطق كما هو معلوم، يمنع مبدأ عدم التّعارض أن نقول الشّيء وضدّه في نفس الوقت «p» et non «p» ويتّخذ لذلك المثال التّالي «الضّوء ذو طبيعة تموّجيّة... والضّوء ليس ذا طبيعة تموّجيّة». ويظهر الانسجام في ما أعقب الاستفهام سالف الذّكر «راقبه الرّاعي زمنا. هزّ رأسه وقال بيقين: وهل تشكّ في ذلك؟» (27). فالاستفهام الإنكاري تأكيد للافتراضات التي طُرحت مع الاستفهام الأوّل ممّا يبعد عن القول بإمكانيّة التّعارض بين الافتراضات. ولئن كان هذا النّوع من التّعارض في القول ظاهرا فهناك أنماط من التّعارض لا تبدو جليّة على هذه الشّاكلة وتتطلّب نظرا في النّصوص للتّفطّن إليها لذلك لا يقصر «شارول» أنواع التّعارض في صنف واحد بل يفرّعها إلى التّعارض اللفظي (في مستوى الملفوظات) والتّعارض الافتراضي-الاستدلالي والتّعارض في مستوى العوالم وتصوّرات العوالم.

2-3-1 التّعارضات الملفوضيّة contradictions énonciatives:

ويقوم هذا المبدأ على أنّ كلّ فعاليّة نصيّة أو متعلّقة بالجملة (phrastique) تحدّد إطارها التّلفّظي من وجهتين على الأقلّ: الوجهة الأولى هي إنشاء نظام زمني والوجهة الثّانية هي تأسيس آليّة للفعل الخطابي محدّدة. فالتّلفّظ هو كون قائم الذّات في زمانه وعلاقاته واستتباعاته. وسنأخذ مثالا على ذلك المقطع التّالي: «قيّد الجمال الثّلاثة وكذلك النّاقة ولم يترك في ذلك اليوم إلاّ الثنيّ. وهذا خطأ آخر في عرف الرّعاة الحكماء. فالثنيّ الطّليق يستفزّ الجمال السّجينة ويضاعف شقاءها بالقيد. وإذا تضاعف شقاء الجمال بالقيد فإنّ هذا سيجعلها تضاعف هروبها من نفسها ظنّا منها أنّها تهرب من قيدها. خرج ليتفقّدها في اليوم الثّاني من هروبها، وارتكب خطأ ثانيا كان أسوأ من كلّ الأخطاء. ترك قربة الماء ظنّا منه أنّ الابل لن تبتعد كثيرا. مشى يوما. مشى يوما آخر. لم يدرك الابل فأدركه الظّمأ» (28) ففي هذا المقطع وقع تحديد الزّمان الّذي هو الماضي ووقع تحديد الإطار العام (أو البرنامج الحركي) الّذي ستتعلّق به الملفوظات والّتي لا يمكن أن تعبّر إلاّ وفق شروط مخصوصة. فالقيد يضاعف حركة الابل وقد تضاعفت، وسوء التّقدير دفع الرّاعي إلى نسيان قربة الماء، فكان من الطّبيعي أن يقع فريسة الظّمأ. فلا يقبل بعد هذا المقطع مقالا من نحو «جلس في غرفة الجلوس يرتشف قهوة».

إنّ هذا المبدأ في انسجام النصّ يدفع إلى القول أنّ كلّ كون وكلّ عالم إنّما يستدعي معجمه الخاصّ. وأنّنا لا يمكن أن نخرج عن إطار معجميّ محدّد إذا رمنا تأسيس نصّ منسجم.

2-3-2 العالم وتصوّرات العوالم والتّعارض:

يعتبر «شارول» أنّ عددا كبيرا من التّناقضات الطّبيعيّة لا يمكن أن تفسّر خارج مفاهيم العالم/العوالم وتصوّراتها وهي إشكاليّة تتجاوز الإطار العادي للفعل اللّساني لتتعلّق بمنطقيّة العالم ومرجعيّاته. وتقوم مرجعيّات العالم على علامات لسانيّة، باعتبار أنّ الملفوظ اللّساني قادر على منحنا إمكانا لتنظيم العالم. ويرى «شارول» أنّه يوجد عالم أوّل يتواصل فيه شخص مع غيره باعتماد ملفوظ ما ويوجد عالم ثان متحدّث عنه ويوجد عالم منبثق عنه تحدثه الشّخصيّات المتحدّث عنها بحيث يتأسّس العالم الأوّل من ملفوظات ثمّ تتفرّع إلى عوالم صغرى تتولّد عنه وهي ما سمّاها «شارول» بالعوالم الفرعيّة (sous mondes). كأن نحدّد عالم الحكاية بما فيه من شخصيّات وأماكن وأزمنة وأحداث ثمّ نأخذ إحدى الشّخصيّات وننظر في عالمها الخاص: المهنة والأعمال والأفكار ثمّ ننظر في الأفكار ذاتها الخ... ويمكن أن ننظر في المقطع التالي لتبيّن التّفريعات العديدة للعوالم «..أشعل النار في الحطب وتربّع في ظل فوهة الكهف. أعدّ وعاء الشّاي وانتظر أن يخمد اللّهب. رفع رأسه وتلهّى بمشاهدة الجموع التي أتقن الأسلاف حفرها في الصخر. رسوم ملونة لرجال

مردة يرتدون أقنعة، يطاردون حيوانات اختفت من الصحراء و. . أشباح. . . قالت (الأم) يوما لا تستعذ منهم ولا تلعنهم فهم ليسوا سوى أهلك...

. . ولكن لماذا يخيفوننا إذا كانوا أجدادا؟

وكان الجواب على شفتيها جاهزا دائما: - الجن لا يخيفون أحدا. لا يخاف الجنّ إلا مخلوق شرير.

- ومن هم الأشرار يا أمي؟

- الأشرار هم الّذين يقتلون الودّان ويبيعونه لتجّار القوافل. الأشرار هم الذين يصطادون أنثى الودّان وهي حبلى. الأشرار هم الّذين يقطعون أعراف الشجر وهو أخضر... » (29).

فالعالم الأوّل ينتهي عند قوله « . . في الصخر» حيث ينظم الملفوظ اللساني عالما قوامه الشّخصيّة «هو» والزمان المنقضي (صيغة الماضي) والمكان «ظلّ فوهة الكهف» والأحداث «أشعل، تربّع، أعدّ، انتظر، رفع رأسه وتلهّى بالمشاهدة. . ». ثمّ كان حدث المشاهدة حاملا إلى عالم آخر هو عالم الجن وخصائصهم الجسديّة والحركيّة والأخلاقيّة، ثمّ كان المرور إلى عالم جديد يتعلق بخصائص الأشرار. . » الّذين يصطادون... ».

غير أنّ التفريعات العديدة للعوالم في النصّ قد تفقد هذه العوالم الخيط الرّابط بينها يقول بيتوفي (Petöfi1973): «إنّ هذه السّلسلة من العوالم أو العوالم الفرعيّة هي بالتّأكيد صعبة المتابعة غير أنّ هذا لا يمنع أنّها تبني نظاما له منطقه ومنه يستمدّ الملفوظ انسجامه» (30).

ولا يمكن أن نتوقّف في ما يتعلّق بالتّعارضات المتعلّقة بالعالم عند حدود لسانيّة (ملفوظات) وإنّما يتجاوز الأمر إلى الجانب التّداولي وإلى رؤى المهتمّين بفعل التّواصل حول مرجعيّة العالم الّذي يطرحه النصّ والصّورة التي لديهم حوله، ذلك أنّ كلّ نصّ يطرح عالمه المرجعي. وتطرح مجموعة من أساطير الصحراء عالمها المرجعي الّذي يلتقي فيه الإنس بالجن والصّحراء بالامتداد والرّاعي بالايل والجديان يقول الكوني" خرج وراء الجديان إلى المراعي لكنهم لم يخرجوا إليه. سمعهم كثيرا وهم يهمهمون في المغارات، ويتمتمون بلغة لم يتبيّنها أبدا. ولكنهم لم يتبدّوا. حاول مرارا أن يفاجئهم في الكهوف أو عند حضيض الجبال، ولكنّهم ينسحبون إلى الخفاء ويأخذون لغتهم معهم بمجرّد أن يحسّوه يقترب من مجالسهم. . . وفي إحدى الأمسيات سمع غناء شجيّا في السّفح، ظنّ أحد الرّعاة أراد أن يتسلّى بموّال المساء. . » (31).

إنّ العوالم اللّسانيّة التي ينشئها الكاتب تبدأ في اكتساب طابع تداولي عندما يتجاوز المتلقّي في تعامله مع العالم اللّساني لينظر في علاقته بالعالم اليومي العادي ordinaire وخصوصيّة هذا العالم تستند أساسا إلى المعلومات الوصفيّة المبثوثة في الملفوظ وهذه الأوصاف تشتغل في ذهن المتلقّي وفق تمشّيات للمعرفة خاصّة جدّا، غير أنّ هذا لا يمنع من التّأكيد أنّ الخطاطات التّمثيليّة التي يستقي منها الموضوعُ فعل التّعرّف، ليست ذاتيّة مطلقا وهي ذات طبيعة ثقافيّة أيضا، فالإنسان لا يؤسّس تصوّراته انطلاقا من رؤاه وحده وإنّما يبني معارفه من خلال ممارسات اجتماعيّة يستمدّها من محيطه ويدركها من مطالعاته وسماعه عن الثّقافات والعادات المختلفة. لذلك فليس غريبا أن يعيد المتلقّي النصّ إلى عالمه الخاصّ وأن يدرك انسجامه وفقا لمكوّنات ذلك العالم وعاداته حتّى في حال بدت تلك المكوّنات غريبة عن عالم المتلقّي وما اعتاده من علاقات وممارسات، ويمكن أن ننظر في المقطع الموالي الّذي يفقد انسجامه إذا انتقلنا بمكوّناته من عالم الصّحراء إلى عالم مختلف: « . . أفاق بين يدي قبيلة صحراويّة رحيمة. طاف حوله الرّجال واعتنت به النّساء. سقوه حساء لم يذق في حياته مثيلا له. وشرب ماء سلسبيلا لم يشرب أعذب منه وأكل طعاما لم يأكل ألذ منه. في الصّباح أحسّ بالشّفاء فوجد أنهم جاؤوا له بجماله أيضا. شيّعه شيخ مهيب خمّن أنّه زعيم القبيلة، أهدى له رسنا جلديّا. . . ليس هو من اكتشف الذّهب في الرّسن، ولكنّ الفضل في ذلك يرجع إلى أحد الرّعاة العابرين، نزل في ضيافته، أعدّ له خبز الملاّل وأوقد النّار لتحضير الشّاي. . » (32).

وينفتح شارول على ما بلغه الذّكاء الاصطناعي فيؤكّد أنّ كلّ مجتمع يفرض على عناصره إطارا عرفانيّا يمثّل خلفيّة من المعارف والمعتقدات مستقرّة إلى حدّ

ما ومبثوثة في الخطاب الدّائر يوميّا. وهو ما يجعل المعتقدات تنتظم وفق بنى تتجاوز البعد اللّساني.

إنّ بُنى المعتقدات غير منحصرة في عالم واحد محكوم بالمنطقيّة والطّبيعيّة (عالم طبيعي) بل يمكن أن نحكم على عالم خيالي أنّه منسجم من خلال استحضار تصوّراته الخاصّة والمكوّنات الواجب توفّرها فيه ذلك أنّ العالم يكسب انسجامه من خلال الذّوات المتعلّقة به فعالم الخيال يستدعي جملة من المكوّنات القائمة على الخوارق واللاّمنطق والعالم البدائي يستدعي من الأدوات ما يحيل على البدائيّة من كهوف وأدوات حجريّة ولغة غريبة الخ... فهذه العوالم رغم تعارضها مع العالم الطّبيعي الواقعي (الّذي ينتمي إليه المتلقّي) فإنّها منسجمة مع ذاتها. ونتّخذ مثالا على ذلك «ما إن يهبّ الرّيح ويشتدّ القبلي حتّى يصيب الرّتمة مسّ. تتململ في البداية بحياء العذارى، تتمايل بارتياب. تستقبل الأنفاس الحارّة باحتراس، ثمّ تنتشي وتستبدّ بها روح الوجد. يستيقظ فيها مارد خفيّ. تولول. تنوح تتمرّغ في تراب الوادي..» (33). إنّ هذا المقطع يصبح حتما نسيجا من التّناقضات إذا عالجناه باعتباره مرجعا للعالم الطّبيعي ولكنّه جدّ منسجم إذا تناولناه باعتباره خاصّا شعريّا.

إنّ الانفتاح عن التّداوليّة يجعل للانسجام بعدا آخر غير العلاقة التّركيبيّة بين المتتاليات ويمنح البعدين الدّلالي والتّداولي دورا بارزا في تلقّي الخطاب.

4-2 قاعدة التّرابط Méta-régle de relation :

تنهض هذه القاعدة على مصادرة مفادها أنّه حتّى يكون المقطع أو النصّ منسجما يجب أن تكون الأفعال (والأحداث) الدّائرة في عالمه مترابطة من وجهة نظر لسانيّة ودلاليّة باعتبار معرفة القارئ بالعالم ذلك «أنّ الحديث عن الترابط يعني الحديث عن الاتّساق والانسجام اللّساني بنفس قدر الحديث عن الاتّساق والانسجام الدّلالي» (34) وتبدو هذه القاعدة قريبة من القاعدة الثّالثة باعتبار انفتاحها عن العوالم الممكنة والمتصوّرة ذلك أنّه من الضّروري أن تكون مكوّنات النصّ انعكاسا لنمط العالم الذي يعرفه المتلقّي لأنّه هو الّذي سيقوم بتقييمه ومن الضّروري أن يجد مدركاته ومتصوّراته داخل النصّ لأنّ الانسجام يتعلّق بالمتلقّي لحظة مكاشفته للنصّ. إنّ التّرابط يقوم أساسا على إدراك العلاقة بين الأحداث كما يعتقد ذلك شارول. فلو افترضنا عالما ﴿ع﴾ وفي هذا العالم تلتقي مجموعة من المتتاليات وهي على التّوالي:

أ- نذرت تازيديريت نفسها للسّيل (35).

ب- جاء السّيل

ج - حمل السّيل تازيديريت

د- تخلّفت تازيديريت عن ملاقاة السّيل.

تبدو العلاقة بين (أ وج) منطقيّة ومعقولة فقد حمل السّيل الفتاة لأنّها نذرت نفسها له. في حين تفتقد العلاقة بين (أ وب) من ناحية وبين(د) إلى المنطقيّة فمن نذر نفسه إلى السّيل لا يتخلّف عنه عندما يأتي. ومعنى ذلك أنّنا متى كنّا إزاء عنصرين مترابطين تتحقّق بينهما إفادة (فيكون أحدهما سببا أو نتيجة أو شرطا لعنصر آخر) فإنّنا إزاء ترابط يحقّق انسجام النصّ.

ينهض النصّ على التّرابط المنطقي في مستوى بنيته اللّسانيّة والاستدلاليّة وفي مستوى البنية التّعاقديّة ضمن العالم الّذي تنتمي إليه والّذي يخضع بدوره إلى جملة من النّواميس تؤطّر أحداثه.

إنّ الخروج بالنصّ من منطق الجملة إلى منطق المتتالية فرض على اللّسانيّين الخروج من المستوى اللّساني الضّيق إلى العوالم التي تشكّل التّواصل بين أفراد المجموعة اللّسانيّة. وهو ما حدا بشارول إلى القول «ونحن نعالج قضيّة الانسجام لا يمكن أن نغلق في إطار لسانيّ ضيّق ذلك أنّ بعض أحكام الانسجام تتعلّق بكلّ تأكيد بمعرفة العالم الذي يتقاسمه المشتركون في عمليّة التّواصل (36).

إنّ النصّ جملة من العوالم المتداخلة والتي لا يمكن أن تدرك إذا عُزلت عن أطرها الدّلاليّة والتّداوليّة والعرفانيّة، وهو ما يدفع الأبحاث اللّسانيّة إلى مقاربات جديدة في محاورة النصّ، تتجاوز ما وصلته الأبحاث المتعلّقة بنحو النصّ لتنفتح على المدارس العرفانية بما توفّره من آليات في مقاربة النصوص.

الهوامش والإحالات

1) إبراهيم الكوني، أساطير الصحراء، دار الجنوب للنشر، تونس2006،
2) يطلق اللسانيّون مصطلح الجملة على الجمل المعزول بعضها عن بعض ويطلقون مصطلح المتتالية على الجمل المكوّنة لنصّ.
3) يتعلّق هذا النمط من التّطوّر الموضوعاتي بالجملة الاسميّة، أمّا الجملة الفعليّة فإنّ تطوّرها الموضوعاتي يتمّ بطرق مختلفة قد يكون من أهمّها تحوّل المتمّم إلى مكوّن من النّواة الإسناديّة.
4) Jean-François Halté, André Petit Jean : Lire et écrire en situation scolaire : Langue Française N°38 Mai 1978p64
5) Maingueneau, L'Analyse du discours 218
6) معجم تحليل الخطاب، المركز الوطني للترجة، دار سيناترا، تونس2008، ص556.
7) اعتمدنا الخطاطات التي ذكرها كومبيت في مجلة langue française العدد38، 1978. (في حين يكتفي شاردو ومنقينو في معجم تحليل الخطاب بثلاث خطاطات).
8) الكوني، ابراهيم2006، من أساطير الصّحراء، أقصوصة « الطّائر المقدّس أو شجرة الرّتم» ص96.
9) نفس المصدر، أقصوصة «نذر البتول»، ص53.
10) نفس المصدر، نفس الأقصوصة، ص49.
11) نفس المصدر ونفس الأقصوصة، صص53-54.
12) Mangueneau, l'analyse de discours,p221.
13) Combettes, Bernard 1978, Thématisation et progression thématique dans les récits d'enfants, langue française n°38,1978,p81.
14) الكوني، إبراهيم 2006، أقصوصة إخبار الكائنات، الحجارة، ص41-42.
15) Michel Charolles : Introduction aux problèmes de la cohérence des textes : Langue Française N°38 /Mai 1978.
16) Michel Charolles : Introduction aux problèmes de la cohérence des textes : Langue Française N°38 /Mai 1978.
17) Charolles,Michel 1970.
18) الكوني إبراهيم2006، من أساطير الصّحراء، أقصوصة نذر البتول، ص62-63.
19) Billert (1970) : on a condition of the coherence of texts p 336
20) Charolles (1978) : Langue française mai 1978 p15
21) الكوني إبراهيم2006، من أساطير الصّحراء، أقصوصة آمغار، صص179-188بتصرّف.
22) نفس المصدر ص179.
23) نفس المصدر، أقصوصة المبتدأ في سفر الشّقاء، ص243.
24) نفس المصدر، ص250.
25) نفس المصدر، أقصوصة وطن الرّؤى السّماويّة، السّفر، ص109.
26) نفس المصدر، أقصوصة الفخ، ص223.
27) نفس المصدر، ص223.
28) نفس المصدر صص221-222.
29) من أساطير الصحراء، أقصوصة الفخ، صص198-199.
30) Charolles, michel1978, langue française, p29.
31) من أساطير الصحراء، أقصوصة الفخ، ص219.
32) نفس المصدر، ص222.
33) نفس المصدر، أقصوصة، خروج، ص79.
34) Flore Gervais et Monique Noel-Gaudreault : La lecture et l'écriture :enseignement et apprentissage édition logique 1992 p141
35) من أساطير الصّحراء، أقصوصة نذر البتول، صص43-78.
36) Charolles78 :Langue française mai 78 p76

روائيّة نجيب محفوظ بين ثابت المعنى المرجعيّ وكتابة النّقصان : «ثرثرة فوق النّيل» استدلالاً

مصطفى الكيلاني/ جامعي، تونس

1 - السّتينات في مسارّ تجربة الكتابة الروائيّة المحفوظيّة :

ما كُتب عن أدب نجيب محفوظ الروائيّ كثير متنوّع، إذْ يحيل هذا الأدب على مكتبة، إن انتهجنا سبيل التناصّ في محاولة سبْر أغوار تجربة الكتابة عبر مسارها العامّ. مثلما تستقدم تجربة الكتابة المحفوظيّة إليها مكتبة عند الانفتاح على القراءة / القراءات. وليس أدلّ على الوفرة في الاتّجاهيْن من «نجيب محفوظ، بيبليوغرافيا تجريبيّة وسيرة حياة ومدخل نقديّ» للدكتور حمدي السكوت (1)، كأن يُساعد هذا المبحث على تمثّل خارطة هامّة للمكتوب والمقروء الخاصّيْن بأدب نجيب محفوظ، بجَهْد توثيقيّ يُلِمّ بالظاهرة المحفوظيّة ويمدّ الباحثين والدّارسين بالمعطيات المعرفيّة الأساسيّة في توصيف الكمّ النصوصيّ وتحديد أطوار التجربة ومختلف إبدالاتها وضبط البعض الكثير من عناوين استقبالها القرائيّ. هذا الضرب من الأعمال البيبليوغرافيّة يَفتقر إليه مجال النقد العربيّ، وهو الّذي يُجنّب العمل النقديّ عامّة أخطار التعميم واجتزاء القضايا وابتسار المفاهيم والاكتفاء عادةً بالسُّبُل المسطورة عند التوصيف الباهت أو تلخيص النصوص أو الجمع والتلفيق بين مقولات نقديّة مُتباعدة في السياق المعرفيّ وتسليطها على وهج النصّ لتحويله إلى ذريعة عابرة حينما يُستدلّ به على جاهز الفكرة ومسبق المعنى المفهوميّ كي يفقد بذلك نبضه المختلف ويُضحي طيفا عارضا في زحمة المفاهيم والأحكام المُسْبَقة.

إنّ الظاهرة المحفوظيّة هي أوسع وأعمق من أن تُتّخَذَ نصوصها ذرائع باهتة في نهج الاستقراء شبه الجاهز، بل هي من قبيل التجربة الواحدة المتعدّدة الّتي يختلف بعضها عن البعض الآخر بالنزوع إلى التسكين حينا والتحريك أحيانا، وبرغبة التجاوُز الدائم للمنجز إلى مُنجز آخر مختلف، ذلك ما يقضي اعتبار تجربة الكتابة المحفوظيّة مؤسّسة قائمة الذات، رافضة في أغلب الأحيان للمؤسّسات والمدارس والاتّجاهات، كأن يصل بين مختلفها من طوْر كتابيّ إلى آخر، وأحيانا ضمن الطور الواحد بحيرة الكتابة السرديّة ذاتها الرافضة لِجاهز المعاني ومسطور السُّبل.

لقد أجمل الدُّكتور حمدي السكوت مسارّ الكتابة الروائيّة لدى نجيب محفوظ في اتّجاهيْن هما «الاجتماعيّ السياسيّ» و«الفكريّ الفلسفيّ»، ويمكن بهما فهم تراكُم التجربة وإدراك لحظة التحوّل الأكبر في وعي الكتابة لدى نجيب محفوظ من الوثوق أو ما شابه ذلك إلى الاستفهام، ومن الطمأنينة إلى الحيرة، ومن تماثُل المرويّ وتوازن الشخصيّات الداخليّ وتناظُم الجهاز الفكريّ المندسّ في الأحداث والمواقف والحالات لمُختلف الشخصيّات إلى ارتباك أجهزتها الفكريّة.

وإذا ستّينات القرن الماضي علامة حدّيّة فارقة بين سالف وحادث في مسار تجربة الكتابة الروائيّة المحفوظيّة والكتابة الروائيّة العَربيّة عامّةً بعد انهيار العديد من الوُثوقات في حياة الفرد والمجموعة الوطنيّة والقوميّة التي ينتمي إليها (2).

2 ـ «ثرثرة فوق النيل»، علامة إبدال كبرى في مسار الكتابة الروائيّة المحفوظيّة، وفي التمثّل النقديّ العامّ لها :

تُعْتبر «ثرثرة فوق النيل» (1966) وجها «لاكتمال النضج» في أساليب الكتابة الروائيّة و«استخدام الحِيل الفنّيّة في سهولة وبساطة وسلاسة»، على حدّ عبارة الدكتور حمدي سكوت (3)، وهي رواية تصف «وضع الإنسان في الكون وحيرته أمام أسراره، وبخاصّة ما يتّصل منها بمأساة الموت ولُغز الوجود. . .» (4). ولئن أدرك الدكتور غالي شكري في «المنتمى، دراسة في أدب نجيب محفوظ (5) أنّ الموقف التراجيديّ مُلازم للأحداث والشخصيّات في مجمل روايات نجيب محفوظ السابقة واللاّحقة، على حدّ سواء ودون استثناء(6) فإنّ «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» تُمثّلان «النهاية الأسيفة» للهزيمة بعد روايات «بدايات الأزمة»، كـ«اللصّ والكلاب» و«السمّان والخريف»، ثمّ «عنفوانها» كما يظهر في «الطريق» و«الشحّاذ» (7).

فتُعتبر «ثرثرة فوق النيل»، على وجه التحديد، علامة إبدال كبرى في مسار تجربة الكتابة المحفوظيّة، مُرورًا من مرحلة إلى ما أسماها الدكتور غالي شكري «أعمال المرحلة الجديدة» (8).

وإذا بحثنا في شخصيّات مختلف روايات نجيب محفوظ، حسب الدكتور إبراهيم الشيخ في «مواقف اجتماعيّة وسياسيّة في أدب نجيب محفوظ (9)، لاحظنا اتّصاف جميعها بالمآل الانهزاميّ، بما في ذلك «بطله الثوريّ» (10)، إذ سُرعان ما يُفضي العمل الثوريّ إلى انتكاسة مُروّعة. غير أنّ آفاق أفعال الشخصيّات تبدو منفتحة ضمن روايات المرحلة الأولى من مسارّ المرويّ العامّ عكس ما نُلاحظه من انغلاق شبه كامل في مجالات السرد ضمن المرحلة الثانية، منذ «ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل».

إنّ قارئ مُجمل أعمال نجيب محفوظ الروائيّة يستنْتج حضور ملامح «المرحلة الجديدة» في أعمال المرحلة السابقة، إذْ تكتمن الأعمال السابقة بذور التجاوز في الأعمال اللاّحقة، بل إنّ الذات الكاتبة المحفوظيّة مسكونة بالرغبة في التجاوز ضمن ما أسماه يوسف الشاروني «التطوّر الروائيّ عند نجيب محفوظ» (11).

فـ«الرواية الفلسفيّة» هي تسمية تقريبيّة لهذا اللون من الكتابة الروائيّة الّذي لا يستقرّ على حال ولا يكتفي بوصف الأحداث شبه المباشرة والاستمرار في لعبة التبعيد بين الذات الساردة والعمل السرديّ تبعا لتقنيات «السرد الحكائيّ غير المتماثل» (narration hétérodiégétique) (12)، وقد مثّل خُطّة عامّة مرجعيّة لجُلّ أعمال السرد القديم والبعض الكثير من السرد الحديث الّذي اتّبع نهج تقليد الأنماط الحكائيّة القديمة، بل ينزع إلى انتهاج سبيل «السرد الحكائيّ المتماثل» (narration homodiégétique) «باندماج الذات الساردة في العمل السرديّ لتصف وتوصف في الأثناء أو بتحويل الفاصلة بين الذات الساردة والعمل السرديّ إلى ستارة رقيقة شفّافة سُرعان ما تُحيل على موقع الذات الساردة و«وجهة نظرها» المُحايدة.

وإذا «ثرثرة فوق النيل»، في تقدير جلال العشريّ هي من قبيل «الرواية الفلسفيّة»، كأن تُعتبر نِتاج «الفنّان الجديد» الّذي «لا يُقدّم ما يُشبه الواقع ويُحاكيه، ولكنّه يُقدّم ما يُعادل الواقع ويُوازيه، ومن هُنا لم تكن المُطابقة أو المُحاكاة هي المعنى، بل أصبح الخلق نفسه أو الابتكار هو المعنى» (13).

لقد سعى نجيب محفوظ إلى الكتابة عن الثورة، ثمّ لاذ بوعي التصوّف نُشدانا لطمأنينة مّا في روايات «المرحلة الأولى». إلاّ أنّ الوقائع الصادمة والانتكاسات المُروّعَة وخيبة الأمل من ثورة يوليو 1952 (14) حوّلت «وُجهة نظر» السرد من التباعُد شبه الكامل بين الراوي والمرويّ إلى التعالق بينهما بوسائل أداء سرديّ حادثة مُختلفة. وساعد على هذا الانتقال من عالم روائيّ إلى آخر مصائر

الشخصيّات في كُلّ من «القاهرة الجديدة» و«زقاق المدقّ» و«بداية ونهاية» و«بين القصريْن» و«قصر الشوق» و«السُّكريّة» و«أولاد حارتنا» و«اللصّ والكلاب» و«السمان والخريف» و«الطريق»، إذْ تبيّن أنّ مجتمع الرواية مهزوز من الداخل، وأنّ قِيَمَهُ تتناقض والوقائع المعيشة بصفة جذريّة. فيُضحي الطريق بلا طريق، مثلما يُفضي الخطاب السياسيّ، واحدًا مُتعَدّدًا، إلى مطبّ الانغلاق بعد أن تداعت كلّ القيم والمرجعيّات.

و إذا «ثرثرة النيل» مجال للكشف عن عميق الخواء في حياة المجتمع والفرد الّذي ينتمي إليه مُمَثّلا في مختلف الشخصيّات، بل تكتمن هذه الرواية، على وجه الخصوص في تقديرنا، عديد ملامح الروايات الجديدة القادمة، كـ«المرايا» (1972) و«الحبّ تحت المطر» (1973) و«الحرافيش» (1977) «وأفراح القبّة» (1980) و«عصر الحُب»(1980) و«ليالي ألف ليلة» (1981) و«الباقي من الزمن ساعة» (1982) و«رحلة ابن فطّومة» (1983) و«العائش في الحقيقة» (1985) و«يومَ قُتل الزعيم» (1985) و«حديث الصباح والمساء» (1987) (15).

فهل العبث الّذي تنامى إضمارًا في روايات المرحلة الأولى اتّخذ له صفات معلنة في روايات المرحلة الثانية بَدْءًا «بثرثرة فوق النيل» تبعا للمقارنة الّتي سعى الدكتور مصطفى عبد الغنيّ إلى إنشائها بين كُلّ من فرانز كافكا ونجيب محفوظ،(16)؟ هل التجاذب بين المعنى والعبث لازمة دلاليّة مرجعيّة متكرّرة في مسارّ الكتابة الروائيّة لدى نجيب محفوظ، بالغلبة المُؤقتة في اتّجاه دون آخر، ليظّل العبث في البدء والأثناء وعنْد الأخير سيّد الموقف رغم ما يبدو من تغالب حادّ بين إمكان المعنى وتعطّله أو تلاشيه شبه الكامل؟

3 ـ السرد الروائيّ المحفوظيّ من «التجاذب» إلى «التنابُذ»

فيستوقفنا، إذن، عند قراءة مُجمل أعمال نجيب محفوظ الروائيّة، ذلك المُشترك الدلاليّ الّذي هو بمثابة المعنى المرجعيّ أو الوالدة الدلاليّة (matrice) ممثّلا في التردّد بين مبدإ الاكتمال وحقيقة النُقصان، كأن يتوزّع هذا الثابت التقريبيّ بين الشخصيّات حسب سياقات النصوص الروائيّة المختلفة، وبالمنظور السرديّ المختلف عند الأداء تبعا لاختلاف أساليب المرويّ في مراحل ووضعيّات يُسهم فعل القراءة أو أفْعَالها في ضبط حدودها ومفاهيمها ضمن الحيّز المشترك بين الأفكار والأحداث الّتي تتواصل داخل عقد ضمنيّ لا يفارق بين الواصف والموصوف سرْدًا، بين ما يُكتب بإرادة الذات الساردة وبين ما ينكتب في الأثناء ليتحوّل به فعل الكتابة من وعي يتقصّده نجيب محفوظ تبعيدًا وتواصُلا وبين ما يمكن اعتباره لا وعي السرد حيث الأفكار والحالات والمواقف ترد في الأثناء بلا قصديّة الذات الكاتبة.

ولئن نزعت الكتابة المحفوظيّة إلى التأريخ للمجتمع المصريّ عَوْدًا إلى ثورة 1919، على وجه الخصوص، في «بين القصرين» و«الثُلاثيّة»، ثمّ لمصر بعد تحوّلات ثورة 23 يوليو 1952 فإنّ ما أسماها أحمد محمّد عطيّة «روايات المرحلة الفلسفيّة الرمزيّة» الّتي تعود بداياتها إلى «أولاد حارتنا» (1959) و«اللّص والكلاب» (1961) و«السمان والخريف» (1962) والطريق (1964) و«الشحّاذ» (1965) و«ثرثرة فوق النيل» (1966) تُعْتبر لونا آخر لكتابة التاريخ بعيدًا عن أداء الوقائع شبه المباشر، بل عبر رصد الحالات، كأن ننتقل من التاريخ الأكبر (macro-histoire) إلى التاريخ الأصغر أو المِجهريّ (micro-histoire)، ومن سرد المطابقة (dénotation) إلى سرد الإيحاء (connotation)، دون القطع مع أداء الأحداث، ولكنْ توازيا مع الأفكار والحالات بتناصّ أوسع مدى من تناصّ الكتابة السرديّة السابقة وبإيقاع مختلف يُزاوج بين السردّ والشعر بحثا في ما وراء الموصوف الحدثيّ عن لحظات استثنائيّة هي من قبيل اللحظات اليتيمة الّتي تختزل تاريخ مجتمع الرواية ومُحصّل حياة الكائن الفرد واحدًا متعدّد بمختلف الشخصيّات وبالواصل الدلاليّ بينها.

فتتخطّى الكتابة الروائيّة المحفوظيّة دائرة التأثير التاريخيّ المجتمعيّ القائم بين ثورة 1919 وثورة 1952، كأن يحدث ضرب من «التنابذ» يلي تواصُل وعي كتابة التجاذب، إذا جازت العبارة، الّذي استغرق عَدَدًا من النصوص الروائيّة ليحلّ الاسترهان، أي كتابة اللحظة

الراهنة مَحَلّ «الالتفات» بعد أن شهد منطق تناظم المروريّ اهتزازًا في الداخل نتيجةَ تداعي جُلّ الوثوقات من قِيم أخلاقيّة وسياسية وجماليّة.

وإذا الستّينات من القرن الماضي علامة زمنية فارقة بين ماضي المعقول بأنساق مختلفة من المعنى وبين حاضر يشي بوقائع كارثيّة قادمة، حتّى لكأنّ كتابة الاسترهان بما تحمله في الداخل من علامات فوضى حادثة تُنذر بانهيارات قيميّة وتداعيات مجتمعيّة استلزمت أساليب جديدة لأداء المرويّ الحادث المختلف.

ولئن حضرت البطولة في روايات نجيب محفوظ منذ بَدْء مسارّ الكتابة إلى آخر مرحلة الواقعيّة الاجتماعيّة بالحنين إلى الزمن المنقضي، ذلك المنفتح على قادم الأعوام بالمعنى الكفاحيّ والقِيم الموروثة فإنّ الستّينات من القرن الماضي تُمثّل كسْرًا في دائرة الوعي المتكرّر وانقطاعًا اسلتزم الانزياح عن المنطق السرديّ المتداول إلى اللاّ- معقول والعبث وانحباس المعنى بأساليب سرديّة جديدة مختلفة عن سابقها، وبمنظور مختلف للبطل والبطولة، كالقول، هنا تحديدًا، بنقيض البطل والبطولة المُضادّة، انتقالا إلى « عصر الرواية بلا بطولة وبلا مقابلات ثنائيّة في الشخصيّات، بلا ديالوج منطقيّ دقيق. . . »(17).

4 ـ «ثرثرة فوق النيل» : النصّ - العتبة

كذا نُنْتقل من نظام الكلام إلى فَوضاه « بالثرثرة » حينما يحلّ انكتاب التداعيات مَحَلّ التخطيط المسبق للكتابة السرديّة، ويُمسي « هذيان « اليقظة أسلوبًا لإذاعة البعض الكثير من المُخبّإ الدفين في النفس.

و إذا نظام الأسْلبة (stylistation) في أداء العمل السرديّ هو مجموع أساليب تتفارق وتتداخل ضمن عالم محكوم بانقطاع التواصُل، كأن يشي النصّ- العتبة الأوّل (العنوان) بحدث قوليّ مرجعيّ، مع الإلماح إلى المكان حِسّا ورمزا لِمَا يعنيه النيل من مكانيّة كِيانيّة وكيانيّة مكانيّة تختزل بضرْب من التكثيف حياة مجتمع وبلد، وتاريخا سالفا وحادثا، وإمكانًا لِمستقبل.

كذا «النصّ - العتبة» هو بمثابة الإلماح شبه المُضاء وشبه المعتّم إلى فيض قوليّ يُعتبَر من قبيل الأحاديث الفرديّة أو الجمْعيّة العارضة في تقدير لحظة التقبُّل الأولى، الأحاديث الّتي لا تتواصل عادةً في منظوم الخطاب الفرديّ والجمعيّ، على حدّ سواء، لأنّها عفويّة «هذيانيّة» مدفوعة بحرّيّة التكلّم، بالقول غير المسبَق بِمعنى أو القصد الهادف إلى تبليغ معنى بعينه.

إلاّ أنّ النصّ العفويّ عامّةً أو الهذيانيّ تخصيصا، مشحون في الداخل بدقيق المعاني وخوافيها، على أن تتدخل الذات القارئة المُستفهمة المُؤوّلة والمتأوّلة لمقاربة هذا الغارق في الاحتجاب بُغْيَة تجليته باختراق كثيف العتمة وصفيق الرمز الرافض لِجاهز رمزيّته، شأن مَن يشتغل على المكبوت النفسيّ ودفين الحالات وخفيّ ميكانيزمات اشتغال الذهن بمُقاربات علم النفس الفرديّ والجمعيّ وعلم الاجتماع الثقافيّ وعلم الإناسة (الأنتروبولوجيا) وعلم الأساطير (الميتولوجيا) وغيرها. . .

أمّا النيل، وتلك الإشارة «فوق» فإنّهما يدلاّن في الظاهر على المكان، كما أسلفنا، دون الاكتفاء بهذا الّذي يتبدّى حِسّا، حتّى لكأنّنا بهذا النصّ - العتبة نُدْرك منذ البدء حركة تنابُذ دلاليّ متعمّد بين مُعلن انتفاء المعنى أو تعطله «بالثرثرة» رغم الوفرة القوليّة وبين فيْض المعنى وتماثله بالمشترك الدلاليّ القائم بين حِسّيّة المكان (النيل) ورمزيّته المُمكنة وُجودًا فرديّا وجمعيّا في ذات الحين.

كذا النيل شخصيّة روائيّة في «ثرثرة فوق النيل»، بل هو أبرز الشخصيّات لِمَا يُمثّله من حضور مكانيّ دائم وفاعليّة رمزيّة بشهادة الكائن البشريّ عليه وشهادته على الكائن البشريّ، رغم صفته الموضوعيّة وانتفاء صفة الوعي لديه وجريانه الدائم كانسيال الوجود دون توقّف.

وإذا تعقّبنا ملامح هذه الشخصيّة المرجعيّة، وإنْ غابت فاعليّتها في الأحداث وانْحصرت في الأداء الرمزيّ تبعا لوعي الذات الساردة، تبيّن لنا أنّها وجود مكانيّ مُتَرَجْرج باعتباره مائيّ الوجود: «استوت العوّامة فوق مياه النيل...» (18).

وكما ينسال الماء بصمت في غفلة من العيون والآذان فإنّ له اقتدارًا على التخفّي دون الاختفاء : «أمّا خارج الشرفة فقد استقرّت الظلمة واختفى النيل إلاّ أشكالا

هندسيّة منتظمة وغير منتظمة تعكسها مصابيح الطريق في الشاطئ الآخر ونوافذ العوّامات المضاءَة»(19).

وإذا امتزاج الظلمة والماء وبعض الإنارة تتعالق في منظور أنيس الشخصيّة شبه المحوريّة، لتتشكّل في زحمة أطياف الخدر مزيجا من الرؤى والخيالات، كوهم رؤية الحوت الهائل يقترب في هدوء من العَوّامة(20).

إلا أنّ «النيل»، وإنْ تحدد بَدْءًا ومرجعا بصفة الإفراد، فهو ذلك المتعدّد داخل سياقات موقعيّة مختلفة حسب تواتُر الأحداث وتغايُرها في منظومة الاسترسال الحكائيّ، إذْ يُمثّل أهمّ عناصر المشهد شبه الرومنسيّ، كما يُرى من قريب بعيد أو بعيد قريب : «انتشر في الجوّ النُعاس والهدوء الشامل، أسراب الحمام ترسم فوق النيل أفقا أبيض» (21)، وهو الّذي يتّصف نكهة أنثويّة» (22)، بل قد يصل الماء الّذي به يتحدّد وجوده بين الليونة والصلابة أو هي الليونة تُضمر قدْرًا كبيرًا من الصلابة (23)، فيشهد بصَمته المرسل بين الحين والآخر انتحار أحدهم، كالمرأة تُلقي بنفسها في الماء إثر «خلاف مع عشيقها» (24)، وهو صفة لشارع (شارع النيل) (25) حيث الحركة الّتي لا تتوقّف و«بنات شارع النيل (26) وتسارع أحداث العوّامة وُصُولاً إلى آخر الحَدّ في مسارّ المرويّ، حتّى لكأنّ مُغادرة النيل إلى الطريق هو بمثابة الابتعاد عن آخر إمكان للمعنى في زحمة العبث واللاّ-معقول.

كذا النّيل كما يرد في العنوان الرئيسيّ (النصّ – العتبة) وفي مُجمل الملفوظ الروائيّ متعدّد علاميّ ودلاليّ في واحد، وهو أشبه ما يكون باللاّزمة (Leitmotiv) في إيقاع المرويّ، كأن يظهر ليختفي، ويختفي ليظهر بين الحين والآخر، بضرب من حضور الاختفاء واختفاء الحضور.

إنّه المكان، كما أسْلَفْنَا، المُشْرع على عميق الكيان، كأنْ ينبثق السرد الروائيّ منه ويحفّ بُوجوده الحسيّ مرجعا مكانيّا للأحداث والشخصيّات، وبالرمزيّ حِينما يُجاوز المرويّ حدود المكان إلى مُطلق الكيان.

لذلك كُلّه مَثّلَ النيل الصفة المكانيّة المرجعيّة وحضُور إحدى الشخصيّات البارزة في الرواية رغم اختفاء فِعليّتها المباشرة مقارَنَةً مع الشخصيّات الأخرى.

وإذا النصّ-العَتَبة (ثرثرة فوق النيل) علامة مختصرة تومئ إلى الكيان والمكان متداخليْن، إلى الفعل والسياق المكانيّ والوجوديّ، بحضور النيل الواقع والرمز علامةً ودلالةً وتدلالاً، منذ بدء المرويّ وانقضائه، وفي الأثناء.

وكما شهد «النيل» أقدم الأزمنة والمجتمعات والدُول في الواقع الكينونيّ التاريخيّ لمصر فهو الحاضر على حافّة المشهد الروائيّ، المندسّ بتأثيراته المكانيّة والكيانيّة فيه ضمن سياق زمنيّ حادث يُحيل على مجتمع، هو مجتمع الرواية، وواقع ذات فرديّة، بل ذوات، كالّذي يتحدّد عَدَدًا بالشخصيّات وبمختلف حالاتها ومواقفها.

5- « ثرثرة فوق النيل» : الاندفاع في لون حادث من كتابة التجريب.

يتّصف المرويّ في «ثرثرة فوق النيل» بالتراكُم والتكرار حتّى لكأنّه الزمن يتّخذ له صفة الدوران إلى أن يظهر حادث المرور لتحوّل بنية المرويّ من الدوران إلى التمدُّد صوب أفق بلا أفق، كمتاهة تلتوي مِرَارًا وتكرَارًا، ثمّ تُفضي إلى سبيل شبه مستوٍ يؤدّي هو أيضا إلى فضاء مفتوح خارج سَواد النفق، بلْ يدفع إلى مزيد من الضياع في مكان-كيان بلا وُجهة أو اتّجاه.

تنطلق الأحداث من مكان مغلق هو مَكْتب إداريّ، كُلّ ما فيه من أشياء وأفْعال وأحوال يشي بعالم مُغْلق هو أقرب إلى المَوت منه إلى الحياة، عالم المدير العامّ والموظّفين وأنيس أفَنْدي الّذي مَلَّ التراتيب الإداريّة وحَوَّلَهُ العمل بالمكتب إلى كائن مسكون بالخواء نتيجة الرتابة وانتفاء المعنى.

و إنّ قارئ العلامة الإداريّة في نصّ الوثيقة (27) يستنْتج زمن أحداث الرواية الّذي يُحَدُّ بـ1964، هذا التاريخ الفارق بين ماض وحاضر، بين زمن القيمة وبين زمن انحباس المعنى، كأنْ يتحوّل المرويّ لدى نجيب محفوظ من كتابة الماضي وأداء نظر الالتفات إلى أداء اللحظة الراهنة بتَوْصيف الوقائع الحادثة والحالات المُصاحِبة لها دُون غياب المنظور المُستقبليّ الماثل في تلافيف الموصوف السرديّ، كأنْ يُنذر المرويّ بفاجعةٍ مّا قادمة.

و كأنّ حال الضيق في بَدْءِ مَسارّ الأحداث يكشف عن بعض المُخبّأ القادم، باستفحال الملل المذكور والإلماح إلى «العوّامة» وشرود ذهن أنيس أفندي، الشخصيّة الأكثر حضُورًا في مسارّ المرويّ. وما يرد من حوار بين الموظّف والمدير العام لا يؤدّي وظيفة التواصُل، بل ينكشف الانقطاع على أشدّه بين منطق الحياة الإداريّة اليوميّة، كما ترد على لسان المدير العامّ وبين انتفاء المنطق، تقريبًا، لدى الموظّف الّذي اعتاد على سهرات العوّامة وتدخين الحشيش المُخدّر في جلسات جماعيّة، هذا الحدث الّذي سيتكرّر بضرْب من المباطأة السرديّة المقصودة بغيةَ أداء وضعيّة الانحباس في حياة الفرد والمجموعةَ الّتي ينتمي إليها، حسَب مجتمع الرواية.

كذا تنبثق حركة المرويّ من داخل الفراغ، الخواء، كفعل كتابة أنيس لا ينشد معنى الكتابة بل التفاعل شبه الجامد مع الفراغ: « وأخرج من الدرج محبرة وراح يملأ القلم. عليه أن يُعدّ البيان من جديد. حركة الوارد. لا حركة البتّة في الحقيقة. حركة دائريّة حول محور جامد، حركة دائريّة تتسلّى بالعبث، حركة دائريّة ثمرتها الحتميّة الدوار...»(28).

هو الفرار، إذن، من الواقع بشتّى آلامه وهزائمه السالفة والحادثة بعد فقدان الأهل في «القرية الطيّبة» وموت الزوجة والابنة، «فلم يبق في الطريق رجل»، أي توقّف المعنى أو استحال لتنقلب الرغبة في الوجود إلى موت مُؤجّل أو انتحار بطيء نتيجةَ هلاك الروح واستمرار الجسد، رغم ذلك، في البقاء.

إنّ الفرار إلى داخل العوّامة وتعاطي المخدّرات ورفض حياة الالتزام، أيّ التزام، هي الوسائل الكفيلة باستمرار الجسد في البقاء لتشهد الذات بذلك انقطاعًا شبه كامل مع العالم الخارجيّ وتغرق في عديد الخيالات والاستيهامات تعويضا عن انكسارها الداخليّ وفشلها الذريع الّذي هو بعض من فشل مجتمع بأكمله، إنْ قابلنا بين ماضيه وحاضره، عَوْدًا إلى روايات نجيب محفوظ السابقة واللاّحقة.

و إذا المرويّ مسارّ بطيء، إذْ يتكرّر حدث الالتقاء داخل العَوّامة بضرْب من التنامي الخافت، كأنْ يحضر أنيس باستمرار ويخدم «عمّ عبده» الجميع في العوّامة بتقديم ما يلزم من الطعام وتغيير ماء النّارجيلات والاستجابة لأيّ طلب خدمة، وهو القريب من باب العوّامة الخارجيّ لا يُشارك الجماعةَ أحاديثهم إلاّ نادرًا.

فتتوالد الأحداث في «ثرثرة فوق النّيل» بحركة الانتقال من العالم الخارجيّ إلى داخل العوّامة حيث أحمد نصر «موظّف كفء (...) متديّن روتينيّ» (29)، ومصطفى راشد المحامي «ساخر جدًّا وخفيف الروح (...) وهو يعي خواءه النفسيّ تماما، ويجد ملاذه في الجوزة والمطلق (30)، وعليّ السيّد «أزهريّ النشأة، أتمّ دراسته بعد ذلك في كُلّيّة الآداب وأتقن الأنجليزيّة، وله زوجتان (...) وكناقد فنّيّ فهو وغد كبير...» (31)، وخالد عزّوز «ورث عمارة فضمنت له حياة رغيدة رغم عجزه الواضح. وجد مهربه في الجوزة والجنس والفنّ الهلاميّ ...» (32)، وأنيس زكيّ موظّف خائب، زوج سابق، أب سابق، صامت ذاهل ليلا ونهارًا (...) نصف مجنون أو نصف ميّت» (33)، وسناء الفتاة المُراهقة وسنيّة كامل «الّتي تُمارس تعدُّد الأزواج على طريقتها الخاصّة، (34)، و رجب القاضي» رجل جنس (...) وهو كالآخرين بلا عقيدة ولا مبادئ ولكنّه دونهم عصبيّة وتأزّم»(35)، وسمارة الصحافيّة التي تنتصر للعقل على الهوى وتقتحم عالم العوّامة لفهم ما يدور داخله والحرص على تحرير المنتمين إليه من الأوهام وخيالاتَ اليقظة. وإذا بحثْنا في الإبدال الأكبر الّذي غيّر مجرى الأحداث وحوّل حركة السرد من الايقاع البطيء إلى الحثيث حدّ التوقّف تبيّن ظهور سمارة الصحافيّة في عالم العوّامة بَدْءًا ثمّ ضياع مذكّراتها الخاصّة بانطباعاتها حول أفراد العوّامة لفهم ما يدور داخله وتحرير المنتمين إليه من الأوهام وخيالات اليقظة.

وإذا بَحَثْنَا في الإبدال الأكبر الّذي غيّر مجرى الأحداث وحوّل حركة السرد من الايقاع البطيء إلى الحثيث حدّ التوقّف تبيّن ظهور سمارة الصحافيّة في عالم العوّامة بَدْءًا ثمّ ضياع مذكّراتها الخاصّة بانطباعاتها حول أفراد العوّامة يليه حدث الخروج وما عقبه من حادث مرور أوْدى بحياة إنسان في الطريق العامّ علامات تراكم سريع انزاح بالحركة السرديّة عن التنامي المعتاد الدورانيّ رغم بعض التطوّر إلى

حدث الصدمة الّذي أربك منظومة المرويّ وَ دَفَعَ إلى يقظة جماعيّة مرعبة سرّعت في انفراط عقد الجماعة وأدّت إلى التصادم الحادّ بين أنيس زكيّ وخالد عزّوز لينتهي المرويّ بفضاء مجهول، هو الطريق بلا طريق، أو هو السجن الأكثر فظاعة رغم رحابته من سجن العوّامة الآمن.

إنّها «الثرثرة»، إذن، تستحيل في آخر المرويّ إلى كلام صادم، مُرُورًا من حوار الانقطاع إلى التواصل المرعب، كإرجاء الحوار يُراكم الأسئلة والقضايا ويكشف عن دمامة وُجود تَبْدُو وَاقعيّته أشدّ أذى من الأوهام الحافّة به طيلة ليالي العوّامة.

وكأنّنا، هنا، باستخدام حواريّة السرد وسرديّة الحوار نستبق فاجعةً أخرى قادمة، ذلك ما يرتئيه عالم الرواية بضرْب من الحدْس السرديّ أو التخييل السارد الّذي يقطع مع حكايات الماضي وإيديولوجيا التغنّي بالأمجاد والبطولات السالفة لِيندفعَ في ضرب جديد من أداء العمل السرديّ عند الاقتراب من «السَرْد الحكائيّ المُتماثل» (36) بالتماهي التقريبيّ بين الذات الكاتبة والذات الساردة، والتقارُب بين كُلّ من الذاتيْن المذكورتيْن وبين المَسْرُود بمُخْتَلف عناصره التركيبيّة ممثّلةً في نظام الأحداث وملامح الشخصيّات ومختلف أعمالها وأقوالها وأحوالها ومواقعها في مجال التغالُب الحادّ بين المعقول واللاّ-معقول، بين المعنى والعبث، بين نُشدان الكمال والنُقصان.

و إذا «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ رواية يقظة الوعي في اتّجاه والاندفاع في كتابة سرديّة مغامرة أسلوبا ودلالةً وتدلالاً في اتّجاه آخر، بعد أنْ أدركت الذات الكاتبة المحفوظيّة أنّها بعد خَوْضها تجربة الكتابة السابقة واصطدامها بالوقائع الجديدة من خلال مطلع الستّينات والحقائق المعيشية آنذاك الّتي لا تقبل الدحْض لم تعد في حاجة إلى أداء سرديّة الأحداث بخطّة التبعيد التقليديّة بين السارد والمسرود دون تحويل السرد إلى ما يُشبه السيرة الذاتيّة أو كتابة التداعيات إسْنادًا أو اسْتنادًا إلى الأنا الكاتب، بل تفقد الخطّة الجديدة، هنا، بَدْءًا من هذه الرواية أيّ تخطيط مُسْبق-تقريبا- لتندفع في لوْن حادث من كتابة التجريب الّذي يَسْعَى في الآن ذاته إلى نفي المنطق الجاهز لسرد الأحداث واكتمال أفعال الشخصيّات.

6 ـ «ثرثرة فوق النيل» : كتابة النقصان

لَقَدْ وَلّى العصر الرُومنسيّ وحتّى العصر الواقعيّ يُحتضر (37).

لئن انتهج نجيب محفوظ سبيل الرومنسيّة والواقعيّة التاريخيّة والاجتماعيّة في رواياته السابقة لأداء وقائع الحياة الفرديّة والجمعيّة منذ ثورة 1919 ومرورًا بثورة 1952 فإنّ الزمن الحادث، منذ مطلع الستّينات من القرن الماضي هو أشدّ تعقيدًا من أنْ يُؤَدّى بالرومنسيّة أو الواقعيّة، وبالمعقول، والمعنى، أيّ معنى. لذلك تحوّلت الكتابة السرديّة الروائيّة بـ«ثرثرة فوق النيل» من أداء الوقائع بالأحداث إلى أدائها بالأحداث والأفكار مَعًا، أو هي الأفكار - الحالات والحالات- الأفكار بِمَا أَسْمَاهُ البعض «التجربة الذهنيّة» حينما تتدخّل الأفكار في الأحداث والشخصيّات لتَسِمها بطَابع الازدواج الماثل بين الموقع (العوّامة) والمُطلق (الوجود)، بين الحِسّ والمُجَرّد، بين الواقع والوهم، بين المعنى وإمكان المعنى أو اللاّ-معنى...

إنّ «ثرثرة فوق النيل» هي من قبيل المغامرة الجديدة، رحلة خارج حُدود العقل، المنطق، الحَدّ، المعنى الجاهز أو ثابت المعنى، رحلة في سرد لا يَخْلو من شعر، بل هو السرد الّذي يتآلف بَدْءًا وَمرجِعا مع الشعر منذ أن اختار سبيل الخروج عن منطق التناظم السرديّ المعتاد : «بدأت الرحلة، وعيناك جميلتان» (38).

فما الّذي يصل تحديدًا، هنا، بين حدث الرحلة والجمال الأنثويّ الماثل في العينيْن، تحديدا؟ هل هي الثرثرة ولا شيء سواها أم هو الوصل بين حَدَثيْن متباعديْن في معتاد الخطاب يتعالقان في سياق منطقيّ حادث يُقارب بين مُتنافريْن دلاليّين في ذاتِ سياقٍ واحِد جامع؟

كذا «الثرثرة» هي وجه من عَمَى الكلام الّذي قد يعني نظَرًا آخر أبعد مدى من رؤية البصر والبصيرة، على حَدّ سَواء، كأن يستبق نجيب محفوظ بهذا الأسلوب في أداء السرد مشروع الكتابة الروائيّة التجريبيّة العربيّة، منذ مُوَفّى الستّينات من القرن الماضي وإلى اليوم، مثلما أمكن له بهذا النهج الكتابيّ استباق العمى أسلوبا ودلالةً في أداء رؤية أو رؤيا الكينونة عامّةً في حياة الإنسان داخل

مجتمع الرواية ومجتمع الإنسانيّة جمعاء منذ استفحال فقدان الأمل بالانتصار للوهم على الحقيقة، وللمثال على الواقع، وللخرافة على الإنسان، كعمى شخصيّات الروائيّ البرتغاليّ خوزي سراماغو (39) ترد بعد عَمَى شخصيّات نجيب محفوظ في «ثرثرة فوق النيل» الّذي هو عمى مجازيّ للعقل، كأنْ يتعطّل المنطق المتداول لينفتح مجال التكلّم على «منطق» آخر غير متداوَل في السابق، أو هو الرؤية بشروط وضع حادث.

لذلك يفقد المعنى في «ثرثرة فوق النيل» معناه، بوعي جُلّ شخصيّات العوّامة : «وتذاكروا الأسس العالية الّتي استقرّ عليها المعنى، وسلّموا بأنّها ذهبت إلى غير رجعة. فعلى أيّ أساس جديد نُقيم المعنى؟» (40).

لقد أدركت الذات الكاتبة المحفوظيّة على لسان الذات الساردة في نصّ الملفوظ الروائيّ أنّ المعرفة الكاملة للأحداث وانتظامها في سلك جامع يتّبع نهج التعاقب المعتاد لم تعد تفي بالحاجة لمقاربة الوقائع الجديدة الحادثة وأداء وعي الكارثة الّذي أخذ في الاستفحال منذ سقوط الأقنعة وانكشاف المشهد بفظاعته الصادمة وانهيار كُلّ الوثوقات القيميّة الأخلاقيّة والايديولوجيّة والسياسيّة في مجتمع يسير بخُطى حثيثة نحو فشله الكارثيّ.

ولعلّ من أهمّ علامات المحدث ودلالاته في هذا الضرب الجديد المختلف من السرد الروائيّ هو إدراك الحقيقة الّتي مفادها أنّ الإنسان كائن ناقص. ولأنّه يتحرّك في دائرة النقصان فهو يصيب ويُخطئ، يبني ويهدم، يريد ويَستحيل تحقيق ما يريد أحيانا، يُبدع ويهدم، يُثبت وينفي، لما له من اقتدار على استثمار ترهّل الكينونة واستفحال واقع النقصان فيه، عكس الكائنات الأخرى الّتي تبدو مُكتملة باحتياجاتها الطبيعيّة وبغياب الوعي الّذي هو أشدّ حالات النقصان.

فإذا بحثنا في ما وراء السرد الروائيّ المحفوظيّ ضمن «ثرثرة فوق النيّل»، تحديدًا، تبيّن لنا أنّ اليأس هو الطريق إلى الأمل، بل إنّ الأمل ينشأ من رحم اليأس، قريبا في هذا المعنى ممّا ذهب إليه سورن كيركغارد (41). مثلما يتحدّد الجمال كتابةً ووجودًا بالفوضى (الثرثرة)، بالدمامة، بالحقيقة الصادمة عند اكتشاف ما آل إليه الخواء من مزيد الخواء، وما أسْفر عنه العبث من جريمة نكراء فُرض حدوثها الطارئ المفاجئ على الجميع، دون استثناء.

إنّ الفرار من العالم الخارجيّ إلى عالم العوّامة ليس إلاّ حدثا مؤقتًا سُرْعان ما عَاد بجميع الأفراد إلى الخارج، ولكنْ عُراةً من أيّ معنى ممكن، عَدَا الاستعداد التراجيديّ للتلاشي في زحمة الوجود الآيل حتما إلى الانقضاء.

كذا يتأكّد لنا أنّ الوجود، أيّ وجود، هو حال عارضة رغم ما تتصوّره الذات من اقتدار على تحدّي كارثة الانقضاء بالوعي واحدًا متعدّدًا عند الإحالة على العقل والمخيال والحدس ومختلف إمكانات الجسد على الفعل. غير أنّ هذا العارض يمكن أن يُثمر وجودًا فرديًا أو جمعيًا مختلفا، ذلك ما غيّبه ظاهر البناء السرديّ وما أمكن حدوثه أو تأكّد إمكان حدوثه في النسيج العميق الدلاليّ للأحداث، كما تضمّنها أفعال الشخصيّات، يتقدّمها أنيس زكيّ، وفوضى أقوالها وارتباك أحوالها الّذي تفاقم حضوره منذ حادث المرور أو الجريمة.

فكُلّ شيء عبثيّ كافكاويّ (42) إنْ تعقّبنا أحداث الرواية في بداياتها. إلاّ أنّ ظهور العقل بظهور الصحافيّة سمارة في الأثناء، ثمّ حدوث الصدمة بحادثة المرور وما نجم عنها من يقظة جدّ مؤذية لجميع الأفراد وانفراط عقد الجماعة وانهيار عالم العوّامة حوّلت مجرى السرد الروائيّ من دائرة العبث والخواء واستفحال اليأس إلى إمكان المعنى والأمل، بل إنّ سؤال إمكان الجدّ الّذي طرحته سمارة في خضمّ أحداث المرويّ وما عقب ذلك من استنكار الجماعة للجدّ وإعلان انتصارهم الواضح للعبث عند الردّ على سؤال الصحافيّة بالسؤال : «أليس من الجائز أن نُؤمن بالعبث بجدّية»؟

و الجديّة تتضمّن أن يكون للحياة معنى، فما المعنى؟ (43) يُمثّلان علامةً استباقيّة في مسار المرويّ، كأن تدفع هذا المرويّ إلى حسم مّا خارج دائرة العبث الّذي لم يُخصب في المحصّل النّهائيّ إلاّ المزيد من العبث واتّساع رقعة الخواء ومقاربة نقيض الوجود الّذي هو الموت أو الانتحار.

إنّ الحدّ الأقصى للعبث في «ثرثرة فوق النيل» هو خوض تجربة الموت قبل الموت أو هي حركة الدوران في موقع واحد، كالجوزة الّتي لا تتوقّف عن الدوران، أو لعلّ العبث، شأن العوّامة، هو آخر إمكان للعقل، للحكمة، للمعنى الّذي تفسّخ واستحال إلى نقيضه، وهو حال بين الجدّ والهزل، بعد أن بلغت الخيالات بأنيس حدّ الخلط بين أحداث الواقع وأطياف ما يتراءى له عند اليقظة.

كذا النُّقصان هو مشروع لإنجاز معنى مّا بتحويل الكلام إلى «ثرثرة» و«الثرثرة» إلى كلام حينما تتدخّل الذات القارئة للبحث داخل زحمة الأحداث والحوارات القائمة بين الشخصيّات عن مرجع مّا للقيمة، للمعنى.

وكما ينشد الكائن البشريّ الكمال نتيجة وعْيه الحادّ، حدّ المأساة، بالنُّقصان فإنّ عالم «ثرثرة فوق النيل» موسوم بالنُّقصان مدفوع بوعيه الحادّ إلى الانعزال رغم ظاهر التواصُل بين شخصيّات العوّامة، مسكون بالعبث عند البَدْء وفي الأثناء كي يصل بوَعي الكارثة اللاّحق إلى إدراك الحقيقة الّتي مفادها أنّ فهم النقصان هو الطريق إلى تجاوز كُلّ الأوهام، بما في ذلك وهم الكمال، وتخطّي دائرة اليأس مرورًا من العنف السالب إلى العنف الموجب، لتأسيس وعي جديد للمقاومة، للمعنى. و لكنْ يَظَلّ الطريق في خاتمة المسار الروائيّ بلا أفق، كمن يسعى إلى البدء في مغامرة أخرى بعد المغامرة الأولى الّتي مفادها تجريب أساليب الكتابة الروائيّة والمساءلة وتقويض كلّ الوثوقات، إذْ كيْفَ نواصل نهج التجريب والتفكير في الوجود بالنقصان والنُّقصان بالوُجود؟ كيف نُؤسّس لوعي روائيّ جديد مُختلف يقُارب أنباض الحياة الراهنة، بمنظور مطلع الستّينات من القرن الماضي، ويَسْتشرف القادم من الوجود الفرديّ والجمعيّ، على حدٍّ سواء؟

الهوامش والإحالات

1) د. حمدي السكوت، «نجيب محفوظ، ببليوغرافيا تجريبيّة وسيرة حياة ومدخل نقديّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، 2007.
2) تزامن هذا الإبدال في مسارّ الكتابة الروائيّة المحفوظيّة مع تجارب روائيّة وقصصيّة عربيّة أخرى، كأن نُشير دون حصر إلى «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم و«خرافات» و«الإنسان الصفر» و«العدوان» لعزّ الدّين المدني بضرب من كتابة الراهن عند التحوّل من كتابة الماضي إلى الحاضر بمُختلف مآزقه وأزماته وتمثّل مستقبله الكارثيّ، كحدث هزيمة حزيران 1969 وما عقب ذلك من انتكاسات في الحياة الفرديّة والجمعيّة، على حدّ سواء.
3) د. حمدي السكوت، «نجيب محفوظ، ببليوغرافيا تجريبيّة وسيرة حياة ومدخل نقديّ، ص69.
4) السابق، ص70 .
5) غالي شكري، «المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ ط، مصر-لبنان : ط 1964، 1، ط1987، 4.
6) نلاحظ هذا الثابت التراجيديّ، حسب قراءة غالي شكري، في مُجمل روايات نجيب محفوظ ضمن ما أسماه وضعيّة «المنتمي» عبر فصول «جيل المأساة» و«ملحمة السقوط والانهيار» و«المنتمي بين الدين والعلم والاشتركيّة» و«رؤيا الثورة الأبديّة» و«المنتمي في أرض الهزيمة».
7) السابق، ص371 .
8) السابق، ص449 .
9) إبراهيم الشيخ، مواقف اجتماعيّة وسياسيّة في أدب نجيب محفوظ، القاهرة : توزيع مكتبة الشروق، ط3، 1987 .
10) «كالقاهرة الجديدة»، على سبيل المثال لا الحصر.
11) يوسف الشاروني، «الرجل والقمّة، بحوث ودراسات» (عمل جماعيّ)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1989، ص 229-237 .
12) Jaap Lintvelt, «Essai de typologie narrative, le point de vue. Théorie et analyse», Paris: José Corti, 1989.

13) جلال العشريّ، رأي في كتاب «ثرثرة فوق النيل»، من كتاب «الرجل والقمّة، بحوث ودراسات»، اختيار وتصنيف فاضل الأسود، تقديم د. سمير سرحان، الجزء1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1989.
14) «توقّف عن الكتابة خمس سنوات بعد قيام ثورة يوليو 1952 لأنّه لم يجد معنى لمُهاجمة نظام انتهى بالفعل، ولكي لا يُضطرّ إلى نفاق نظام آخر لم تتّضح معالمه بعد». فؤاد دوّارة، «نجيب محفوظ من القوميّة إلى العالميّة»، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1989 نص11.
15) أنظر «نجيب محفوظ، بيليوغرافيا...»، 1- الرواية»، من «نجيب محفوظ، بيبليوغرافيا تجريبيّة وسيرة حياة ومدخل نقديّ للدكتور حمدي السكوت، ص 91-247.
16) د. مصطفى عبد الغني، «نجيب محفوظ، الثورة والتصوّف»، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2002، ص 223-235.
17) أحمد محمّد عطيّة، «مع نجيب محفوظ»، بيروت: دار الجيل، ط2، 1983، ص 106.
18) «ثرثرة فوق النيل» نص 13.
19) السابق، ص 29.
20) السابق، ص 31.
21) السابق، ص50.
22) السابق، ص 71.
23) «نحن نعيش فوق الماء فنهتزّ لوَقع أيّ قدم». السابق، ص 79.
24) السابق، ص88.
25) السابق، ص92.
26) السابق، ص109.
27) الكتاب رقم 1911 المؤرخ في فبراير 1964. وملحقه رقم 2008 المُؤرّخ في 28 مارس 1964.
28) السابق، ص11.
29) السابق، ص 120.
30) السابق، ص 120-121.
31) السابق، ص 121.
32) السابق، ص 122.
33) السابق، ص 123.
34) السابق
35) السابق، ص 122.
ترد هذه الشخصيات بمنظور السارد في أدائه للعمل السرديّ وضمن مذكرّات الصحافيّة سمارة.
36) Jaap Lintvelt, «Essai de Typologie narrative... »
37) «ثرثرة فوق النيّل» ص 95.
38) السابق، ص 76.
39) جوزي ساراماغو، «العمى»، ترجمة محمّد حبيب سوريّة دار المدى للثقافة والنشر، ط 1ـ 2002.
40) «ثرثرة فوق النيل»، ص 82.
41) Soern Kierkegaard, «Traité du désespoir», Gallimard, 1949.
42) أنظر «القضيّة» لفرانز كافكا
43) «ثرثرة فوق النيل»، ص 82.

البناء الفنّي ودلالاته
في الرّواية العربيّة الحديثة والمعاصرة

أمين عثمان/ باحث، تونس

المقدّمـــــة :

إنّ كتاب الباحثة «نزيهة الخليفي» الذي يحمل عنوان «البناء الفنّي ودلالاته في الرواية العربية الحديثة» لا يمكن مقاربته نقديّا ولا تشقيق دلالاته ولا استقطار معانيه إلاّ في ضوء ترابطاته وتعالقاته مع مصطلح لغة اللغة (1) métalangue بوصفه كلاما على كلام وشرحا لنصّ وتبيينا لبيان ولغة موضوعها لغة أخرى. وهذا يبدو طبيعيّا أو من باب البداهة، لأنّ النصّ الذي هو إنتاج لغوي لا يمكن أن نقاربه إلاّ باللّغة. وإذن فلغة اللّغة هي علاقة بين لغتين لغة طبيعيّة ولغة واصفة تأخذ الأولى كمجال للبحث والدراسة وقد بحث أ. ج. غريماس في أصول هذا المفهوم وأرجعه إلى النظر الفلسفي والمنطقي على وجه التحديد. فمفهوم لغة اللّغة جاء به مناطقة المدرسة البولينية (طار سكي) Tarski الذين رأوا ضرورة التمييز الواضح بين اللغة التي نتكلّم عنها واللّغة التي نتكلّم بها... وهكذا فإنّ لغة اللّغة تقدّم نفسها باعتبارها لغة وصف(تحليل) (2).

وهكذا يبدو أنّ التمييز بينهما يطرح عدّة إشكالات إجرائيّة ومعوقات آداتيّة. ونلمس من الباحثة حدسها العميق لهذه الإحراجات والإكراهات، وتحفزّها للتصدّي النّقدي لها بترسانة ضخمة مدجّجة بالمنظومات المصطلحيّة والمفهوميّة، بالإضافة إلى وعي حادّ بالنّظريّات النقديّة الغربيّة الحديثة كالبنيوية والشكلانيّة والتفكيكيّة والسيميائيّة... إلخ. ذلك إنّ كلاّ من نصّ الكاتب ونصّ المحلّل يوظّفان أداة مشتركة وهي قواعد اللّغة ويستعملان القواعد النحويّة والتركيبيّة نفسها وهذه المعضلة هي في الحقيقة قديمة حديثة، وقد تنبّه إليها أبو حيّان التوحيدي الذي يقول: إنّ الكلام على الكلام صعب... لأنّ الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحسّ ممكن، وفضاء هذا متّسع والمجال فيها مختلف. فأمّا الكلام على الكلام فإنّه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعض، ولهذا شقّ النحو وما أشبه النحو من المنطق» (3).

إنّ لغة اللّغة إذا، حسب مفهوم أبي حيّان التوحيدي، هي الكلام على الكلام، وقد ميّز بين مستويين من الكلام وهما: أمّا الكلام الأوّل فهو الذي يكون موضوعه العالم والمحيط والأشياء، وهي سهلة نسبيّا لأنّها تعتمد إمّا على الحسّ وتصوير الأمور ويكون المجال فيها واسعا والفضاء أرحب ومقامات الكلام مختلفة. وأمّا الكلام عن الكلام فهو يسبّب بعض الإحراجات، لأنّ موضوعه كلام الآخر، لهذا فإنّ «الكلام على الكلام صعب» لأنّه يدور على نفسه، أي يفكّر ذاته بنفس الأداة (اللّغة) لذلك يلتبس بعضه ببعض وتتداخل عناصره. وقد كان وعي المفكّرين العرب بهذه القضيّة شديدا حيث ميّزوا بين لغة النصّ ولغة الشرح وقنّنوا العلاقة الموجودة بين اللّغتين حتى لا يقع

الخلط بينهما. فالقاضي أبو بكر الباقلاّني مثلا يقول: «وجملة الأمر أنّ نقد الكلام شديد وتمييزه صعب»(4).

ويعترف الباقلاني بصعوبة النقد وتمييز الكلام بعضه من بعض، أي كلام النصّ وكلام المحلّل. وقد أعطانا الباقلاني ملاحظة أخرى في غاية من الأهميّة وهي اختلاف النّاس في فهم النصّ الأدبي الواحد وتغاير مستويات التلقّي وكيفيته أو نقده حيث يقول: « الكلام المتعارف المتداول بين النّاس يشقّ تمييزه، ويصعب نقده، ويذهب عن محاسنه الكثير، وينظرون إلى كثير من قبحه بعين الحسن، وكثير من حسنه بعين القبح، ثمّ يختلفون في الأحسن منه اختلافا كثيرا، وتتباين آراؤهم في تفضيل ما يفضل منه»(5).

وبالتالي فإنّ موضوع الكلام، إن تناولناه من وجهة نظر نقديّة يصبح مثيرا للاختلاف في التأويل والفهم. وهو مأتى عسر العملية النقدية وتذبذبها وخطورتها.

والباحثة نزيهة الخليفي إذ تمارس فعلها النقدي موظّفة حمولاتها الثقافيّة والإيديولوجيّة ومنقولاتها من خلاصة النظريّات النقديّة الغربيّة، فإنّها تبدع في تفاعلها مع هذا كلّه منتجة مؤلّفا فريدا من نوعه بكلّ المقاييس خصوصا وأنّها تضرب في أرض بكر، أي غير موطوءة، وقد ثبت بالبحث المستفيض والمستوفى أنّها قد أحسنت المشي في مناكبها الإبداعيّة والنّقديّة.

وقد تناولت الباحثة بالدراسة النقديّة رواية «القيامة... الآن» لإبراهيم درغوثي(1994). وهي رواية يقوم موضوعها على البعث القيامي وما صاحبه من أهوال الحشر وعذاب النّار ونعيم الفردوس، في محاولة من الكاتب لتصوير الواقع العربي وما يعتريه من مشاكل وأزمات، وطريقة بنائها مثيرة للتساؤل، حافزة على البحث. وهي رواية قصيرة في مداها النصّي، فلئن لم تتجاوز صفحاتها الثلاث والثمانين صفحة، فإنها قامت على خليط من النّصوص المختلفة» إنّها رواية صغيرة في حجمها لكنّ فضاءها أوسع ما بين السماء والأرض وزمنها أطول من كلّ الدهور التي مرّت على أرضنا العجوز» (ممّا جاء في نسخة الرواية التي أمدّ بها الكاتب الباحثة نزيهة الخليفي).

وإذا كان الكلام على الكلام صعبًا كما قال التوحيدي فما بالك بالكلام على الكلام على الكلام، لذا لا أزعم وأنا أسافر في مجاهل هذا العمل النقدي ومن ورائه الأثر الإبداعي (أي الرواية) أنّني أمسك بإحكام بتلابيب الدلالة وأقتل المعنى قتلا وأقبض على الأشكال والأبنية. ذلك أنّ هذا المقال لا يعدو أن يكون محاولة تتفاعل شكلا ومعنى مع الأدب وأدب الأدب، وأمّا غير ذلك فليس سوى زعم حقيقة وزعم اعتقاد خاصّة وأنّ خطاب الباحثة كأنّه يطلّ على ملحمة ولغتها تتلبّس بعالم شعريّ يحلم بكلّ شيء وبلغة أشبه بلغة المتصوّفة امتلاء، فترتدّ العبارة شطحا، والرؤيا تستوي معها اللّغة وسيلة طيّعة تدرك آفاقا جديدة، وتسافر في مهامه وعرة وتطرق مناطق قصيّة ومظلمة تستوفي دلالات المبدع حتى أنّها لتتقحّم أحيانا دلالات تغري بالرحيل إليها والإقامة فيها، غامضة غموض ما ترويه الذاكرة الشعبية عن ممالك الجنّ. فإذا كان نصّ درغوثي يلتحف بلحافات متنوّعة ومتعدّدة منها الأسطوري والصوفي، والتاريخي والديني، والأدبي والجمالي مستدخلا بصور ومظاهر شتى من الإغماض والتعتيم، فإنّ نصّ الناقدة نزيهة الخليفي يستوي فضاء ماكرا لكشف المستور، وفضح المتواري، وإنطاق المسكوت عنه، وتعرية عورات النصّ.

1ـ صدمة العنف من خلال نصّ «البناء الفنيّ ودلالاته في الرواية العربيّة الحديثة:

العنف لغة: العنف مصدر من عنُف يعنف عنفا وعنافة، فهو عنيف إذا لم يترفّق في أمره، يقول ابن فارس: (العين والنون والفاء) أصل صحيح يدلّ على خلاف الرفق، قال الخليل: العنف ضدّ الرّفق، يقال اعتنفت الشئ إذا كرهته ووجدت له عنفا عليك ومشقّة (المقاييس (4/ 58)). والعنيف الذي ليس له رفق بركوب الخيل، والجمع عنف، واعتنفت الأرض، أي كرهتها(الصحاح(4/ 407)). ويرى ابن منظور أنّ العنف هو خرق الأمر وعدم الرفق به وهو أيضا التعيير واللّوم، والعنيف المعتنف، وهو الذي لا يترفّق بالنّاس (لسان العرب لابن منظور(4/ 3132) دار المعارف، د.ت).

العنف اصطلاحا: عرّف المانويّ العنف بأنّه عدم الرفق(التوقيف(248))، وإذا كان قد عرّف الرّفق بأنّه حسن الانقياد لما يؤدّي إلى الجميل (التوقيف(179))، فإنّ العنف يمكن تعريفه بأنّه سوء الانقياد الذي يؤدّي إلى القبيح. وإذا أخذنا بتعريف الكفويّ للرفق «بأنّه التوسّط والتلطف في الأمر (الكليات للكفويّ (482))، فإنّ العنف يكون عبارة عن انعدام التوسّط والتلطّف عند تناول أمر من الأمور، أو هو بعبارة أخرى يرادف التطرّف والغلوّ المصحوبين بالفظاظة في معاملة الآخرين.

إنّ هذا العنف إذا نقلناه من دائرة علم النّفس الفردي وعلم الاجتماع والإعلام (العنف الاجتماعي والعنف السياسي والعنف الإعلامي) إلى مجال الأدب، فإنّها تحيل إلى خروجه من سلطة الايديولوجيّات النقديّة المهيمنة وتفكيكه لآليّاتها وفضحه لاستراتجيّاتها ومناوراتها البلاغية. إنّ عنف النصّ- بهذا المفهوم- يجرّد القارئ وكذا من أدواته المعرفيّة ووسائله النّقديّة ليحوّله إلى مجرّد متلقّ سلبيّ.

والبيّن الذي لا يحتاج إلى برهان أنّ عنف النصّ لا يعني تصويره، لأيّ نوع من أنواع العنف (بالمفهوم الإعلامي)، ولكنّه يحيل إلى سلطة النّاقد على النصّ المبدَع، كما يحيل إلى بنية نصيّة تحاول الإفلات من القوالب الجاهزة والأنساق التعبيريّة المكرّسة لتؤسّس بنيتها الخاصّة ونوعها الخاصّ. إنّه« العنف الذي ينشأ عن اختراق النصّ ذاته، ومن رعب الكلمة، والذي يمثّل الثورة التي وصلت إلى منتهاها»(6). فالعنف الذي يمارسه النصّ على متلقّيه ليس ما يقدّمه النصّ ولكنّه الكيفيّة التي يُقدّم بها. وقد لاحظ ذلك أحمد المديني إذ يقول« أنّ تيمة العنف(في الأدب) تستطيع، بالفعل، أن تقدّم لنا إمكانيّة إنجاز مدخل مغاير لقراءة الكتابة العربيّة الحديثة، من جهة، والبحث في بنية ونشأة وطويّة الأجناس الأدبيّة الحديثة عند العرب، من جهة ثانية»(7).

روافد عنف اللّغة لدى الناقدة: يبدو أنّ الناقدة نزيهة الخليفي قد أدركت من خلال عملها النّقدي الذي اشتغلت فيه على رواية «**القيامة**. . .**الآن**» للأديب التونسي إبراهيم درغوثي أنّ الحقل الأدبي لا يمكن أن يكون متكاملا، متجانسا إلاّ إذا كان هناك تناسق بين فضاء الإبداع والمفاهيم الإجرائيّة التي تروم فهمه وتفكيكه. وذلك لأنّ العمليّة الأدبيّة - بشقيها- لا تستقيم إلاّ إذا حدث توافق بين الإبداع ونقده، أي بين صيغ تشكّلاته وكيفيّات تلقيّه وفهمه. وهذا الحقل الأدبي- في شموليته-هو الذي ينتج هذه الصيغ والمقولات ويعطيها خصوصيّة المرحلة التي اشترطت ولادتها. وهذه الحقائق باتت من أهمّ الأسئلة التي يطرحها، الفكر الأدبي الحديث ويحاول ممارستها عمليّا، وفي هذا السياق يقول أحمد المديني: « إنّ حقل الإنتاج الأدبي، ينتج، أساسا، منظوماته الإبداعيّة والمقولات النقديّة التي ترافقه، ثمّ تستقي من جاهزيته صيرورته، في السّياق السوسيو-ثقافي لا إنتاجا آليّا، لقد ولّى زمن سوسيولوجيا الأدب السوقيّة، ولكن في حدود الاشتراط النسبي»(8).

إنّ أهمّ ما يحتسب للناقدة نزيهة الخليفي من أسباب الفضل ومياسم التميّز، هو عدم ركونها للكسل الفكري وعدم ركوبها للذلول من خلال اجترار وترداد الإنجازات ورواسب الممارسات النقديّة المستهلكة، والتي لا تزال تردّد نغمة الواقعيّة والمقولات النقديّة التي تمّت من أوائل القرن إلى حدود الأربعينات منه. وقد تفطّنت إلى أنّ محاولات التطبيق الآلي لرصيد المنجز النقدي في الرواية على نصوص روائيّة حداثيّة لا تعدو أن تكون ضربا من التعسّف والتجنّي، لأنّها أضيق من أن تستوعب دوائر هذه النصوص النقديّة. إنّ تملّك الناقدة وتمكّنها من أدواتها النقديّة وخُبرها لعصارة النظريّات النقديّة الغربيّة والعربيّة على السّواء قد منحها حريّة في الممارسة النقديّة وجعلها قادرة على تفكيك كلّ المناهج والنظريّات وإعادة بنائها على نحو جديد، بل جعلها قادرة على التحليق في سماء النصّ الإبداعي دون أن تعيقها القيود النقديّة ودون أن تكبّلها ثقافتها عن القبض على أهمّ تمفصلات الرواية وتشكّلاتها السرديّة وتحركّها على مستويات خطابيّة مختلفة. بل على العكس صارت هي صاحبة السلطة الأولى، وانبرت كلّ المنظومات النقدية والسوابق الإبداعية والأدوات الإجرائيّة المستخدمة في معالجة الرواية خدما لها.

إنّ ما تتحلّى به الناقدة من ثقافة نقديّة واسعة تكشف عن نفسها بنفسها، بالإضافة إلى ما اكتسبته من قدرة على إنجاز الخرق والتجاوز لكلّ المترسّب السردي والنقدي القديم والحديث، هو الذي كلّل هذا العمل النقدي بقدرة فائقة على ممارسة عنف «الكلام على الكلام» على حدّ تعبير أبو حيّان التوحيدي، وهو ما تبدّى لنا بوضوح بدءا من لوحة الغلاف.

2- دلالات الخطاب الغلافي في «البناء الفنيّ ودلالاته في الرواية العربيّة الحديثة»:

يعتبر الخطاب الغلافي من أهمّ عناصر النصّ الموازي التي تساعدنا على فهم الأجناس الأدبيّة بصفة عامّة والرواية بصفة خاصّة وحتى النصّ النقدي على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل والمقصديّة. كما يساعدنا الخطاب الغلافي على تثمين العمل النقدي وكنه مؤشّراته ومضموناته. ومن ثمّ فإنّ الغلاف عتبة ضروريّة للولوج إلى أعماق النصّ قصد استكناه مضمونه وأبعاده الفنيّة وأبعاده الايديولوجيّة والجماليّة. وهو أوّل ما يواجه القارئ قبل عمليّة القراءة والتلذّذ بالنصّ، لأنّ الغلاف هو الذي يحيط بالنصّ الروائي، ويغلّفه ويحميه، ويوضّح البؤرة الدلاليّة من خلال عنوان خارجيّ مركزيّ يترجم لنا أطروحة الكتاب ومقصديته.

العتبات: إضاءات للمعنى وعبورية إلى معنى المعنى:

يسعى النقد المعاصر اليوم إلى الإهتمام بما يسمى مداخل النص، أو عتبات الكتابة بعد أن ظل إلى وقت قريب يولي اهتمامه بالقارئ على حساب النص، ويرجع هذا الاهتمام إلى ما تشكّله هذه المداخل من أهميّة في قراءة النصّ والكشف عن مفاتنه ودلالته الجماليّة، هذه العتبات هي علامات لها وظائف عديدة، فهي تخلق لدى المتلقي رغبات وانفعالات تدفعه إلى اقتحام النص برؤية مسبقة في غالب الأحيان « . . .فالعتبات النصية علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي، أي القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه. فغياب هذه العتبات أو النص الملحق - هل معناه أن القارئ سيكون عاجزا على اقتحام بنيته ؟، إنّه سيجد نفسه أمام أبواب مغلقة، وعلية فتحها، ومن هنا تتجلّى أهميّة هذه العتبات لما تحمله من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص تنير دروبه أمام المتلقي، وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات فيه تاريخيّة ونصيّة ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيّا من منطق الكتابة، ولعلّ هذه الوظائف يجملها عبد الملك أشهبون بوظيفة تسمية النصّ، ووظيفة التعيين الجنسي للنصّ، ووظيفة تحقيق عبور القارئ من خارج النصّ إلى داخله حيث أنّ «العتبات تكون بمثابة خطاب على الهامش» بتعبير فيليب لوجون، وهو خطاب يتحكّم في القراءة كلّها، بل يوجّهها، فهي تبرمج نموذج القراءة، وسلوك القارئ، كما قد تنصب له حبالا سيميائيّة مقصودة»(9). لكن ما يهمّنا هنا هو الحديث عن ثلاث عتبات أساسية من هذه العتبات، باعتبار السابقة في الوجود على الغلاف. وهي على التوالي: عتبة المؤلّف وعتبة العنوان وعتبة صورة الغلاف.

- **عتبة المؤلّف:** أهمّ عتبة يحويها الغلاف هو اسم المؤلّف الذي يُغني العمل الأدبي أو النّقدي ويخصّصه ويمنحه قيمة أدبيّة ويُسفره في المكان والزّمان ويساعده على الترويج والاستهلاك ويجذب القارئ المتلقّي. وإنّ تثبيت اسم المؤلّف العائلي والشخصي مثل (نزيهة الخليفي) يراد منه تخليده في ذاكرة القارئ. وإنّ اسم المؤلّف-أيّ مؤلّف- لا يعدو أن يكون ركاما من «الحروف الميّتة»، فحين يرتقي اسم المؤلّف إلى مستوى النصّ، فإنّه ينتعش ويتحرّك، ويهب نفسه بحقّ القراءة. أمّا حين يقتصر وجوده على الغلاف، فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أنّ المؤلّف مشهور أو شبه معروف أو مجهول. وتطرح عتبة المؤلّف إشكاليّات منهجيّة ومعرفيّة متعدّدة كما يرى فيليب لوجون الذي يقول: « أيّ دور تلعبه الأسماء الشخصيّة، وخاصّة اسم المؤلّف، في إدراك القارئ للجنس الذي ينتمي إليه نصّ ما، ومن ثمّ في اختياره لكيفيّة قراءته؟ هل سافر نصّا بالطريقة نفسها

إذا كانت الشخصيّة الرئيسيّة تحمل اسما مختلفا عن اسم المؤلّف، أو كانت تحمل الاسم نفسه»(10).

إذا هناك فرق كبير- على مستوى الشعريّة السرديّة- بين المؤلّف على الغلاف والمؤلّف داخل النصّ، لأنّه من المؤكّد أنّ المؤلّف المقيم في الغلاف الخارجي ليس هو ذاته المقيم في الفضاء الداخلي للنصّ. فالمؤلّف الغلافي هو عبارة عن ذات أطوبيوغرافيّة ملموسة حسيّة خارجيّة مبدعة للكتاب والعمل والنصّ، وبالتالي فهو كائن من لحم ودم. بينما يحضر المؤلف من داخل النصّ مجرّد كائن ورقيّ خياليّ افتراضي يسبح في عوالم مجازيّة وفنيّة. فليس المقصود بمؤلّف النصّ الداخلي ما يسمّى بـ «الذات الكاتبة الخارجيّة المرجعيّة»، بل المقصود بها ما تدعوه الإنشائيّة المعاصرة بـ«المؤلّف الضمني» أو «الأنا الروائيّة الأخرى» أوبـ«المؤلّف المجرّد» أي ذلك الذي ينحصر وجوده داخل فضاء الرواية متنقّلا في محكيّاته بين تضاريس سرديّة متنوّعة الايقاع والتصوير.

وهكذا تتجلّى عتبة المؤلّف ذات قيمة عليا تنعكس آثارها على مقروئيّة المنتوج الأدبي أو النقدي، فهي علامة لغوية وبصرية تشتمل على مؤشّرات أيقونيّة وإشارات سيميائيّة فاعلة ومؤثّرة إلى حدّ بعيد في مجال التلقّي.

-عتبة العنوان الرئيسي: لم تحظ عتبة من العتبات بمثل ما حظيت به عتبة العنوان، ذلك أنّها أولى عتباته التي تمثّل مداخله، التي يقع عليها العنوان سيكولوجيّا ومعرفيّا، بما تحيل إليه، ممّا هو خارج عن النصّ أو داخله» إنّ العنوان، وإن كان يقدّم نفسه بصفته مجرّد عتبة للنصّ Seuil، فإنّه بالمقابل، لا يمكن الولوج إلى عالم النصّ، إلاّ بعد اجتياز هذه العتبة. إنّها تمفصل حاسم في التفاعل مع النصّ، باعتباره سمّا وترياقا في آن واحد" فالعنوان، عندما يستميل القارئ إلى اعتناء النصّ وقراءته، ويكون ترياقا محفّزا لقراءة النصّ، وحينما ينفّر القارئ من تلقّي النصّ، يصير سمّا، يفضي إلى موت النصّ، وعدم قراءته"(11). إنّ العنوان بمثابة البداية أو الفاتحة النصيّة التي تختزل إشعاعات الدلالة التي ترد مبثوثة في طيّ المتن وتؤشّر على ما سيكون عليه حال المعنى وحال معنى المعنى على مدى النصّ الابداعي أو النقدي. فالعنوان من الناحية السيميائيّة علامة من العلامات المنيرة والمشعّة على المتن بما يتضمّنة من خلايا سيميائيّة ودلاليّة تسكن النصّ وتستشري في أوصاله وثناياه حتّى لكأنّ الدلالات المنبثقة من النصّ ليست سوى ترداد لأصل ورجع لما يختزنه العنوان من معان في بنيته وقد عُبّر عنها بصيغة مجملة. فالعنوان لغة سيميائيّة مشفّرة يتمّ تفكيكها وشرحها وتفصيلها وحلّ شفراتها في خطاب النصّ.

إنّ محاولة تفكيك العنوان التالي «البناء الفنّي ودلالاته في الرواية العربيّة الحديثة» من شأنها أن تكشف مكر العنوان ومخاتلته لأفق التلقّي، فهو بصيغته التقريرية ويقينيّته (المتبلورة من خلال الجملة الاسمية التي تفيد التعيين والتقرير) يجهض أيّ إمكان للنسبيّة والاحتماليّة التي يمكن أن تلحق بمضامين العنوان ومغازيه وتفصيلاته الجزئيّة وأشكاله. فكأنّ الناقدة تؤشّر إن تلميحا وإن تصريحا عبر هذا العنوان إلى موت أيّ قراءة أخرى بديلة للبناء والدلالة في الرواية العربيّة الحديثة. فهي بذلك تمارس ضروبا متعدّدة المستويات والأشكال من العنف ضدّ الممكنات التأويليّة والقرائيّة لأبنية الرواية العربيّة الحديثة ودلالاتها في الماضي والحاضر والمستقبل. فهي إذ تحصر المعنى في بعد واحد وتنتصر لقراءة تأويليّة واحدة، هي قراءتها وتأويلها، تجمّد الفعل الابداعي الموسوم بالتعدّد الدلالي وتنوّع الدلالات والأفكار، والأصوات والقيم. ولعلّنا نلمس من التهميش والإقصاء المسلّط من الناقدة على المحتمل والوارد من التأويلات في مستوى الأشكال والمضامين ضربا من العنف الرمزي والاستعلاء النقدي الذي تفرضه الناقدة بمحمولاتها الثقافية والنقدية على العمل الابداعي (أي رواية« القيامة. . .الآن»).

ـ عتبة صورة الغلاف: تبدو صورة الغلاف الخارجي ذات الطابع الزخرفي المنمنم والمكتظ بالأشكال الهندسيّة والخطوط المتشابكة علامة سيميائيّة لا غنى عنها للقارئ لا تفتأ توجّهه وترسم له أفقه القرائي. وهي عتبة هامّة للدحول في النصّ، فالصورة المرتسمة على الغلاف تُوسم بالتناغم والتواشج بين الخطوط والأشكال والألوان كأنّها

تؤسّس لعمل تشكيليّ إيضاحيّ (Graphique Design) مندرج ضمن بنية الفنّ التشكيلي التجريدي. هذه اللوحة الفنيّة المتناغمة بوحدة أشكالها وخطوطها وألوانها داخل بنية دلالية منسجمة تنبري من المشيرات السيميائيّة المؤشّرة على ما يحتويه نصّ المتن من انسجام وتكامل بين عناصر البناء والدلالة، حتى لكأنّ البناء دالّ ومدلوله باقي النصّ أو مدلول يفسّر دالّ النصّ كلّه.

وهكذا فإنّ اختيار الناقدة للغلاف الخارجي لكتابها ليس عملا اعتباطيّا بريئا، بل هو اختيار قصديّ ينمّ عن الخلفيّة البصريّة (الصورة والبيئة المحيطة) المكوّنة لذهنيتها.

إذا يشكّل ما ينعقد من تحاور وترابط بين سيميائيّات اسم المؤلّف والعنوان وصورة الغلاف شعريّة الخطاب الغلافي بوصفه بمثابة جنيريك للمنجز الإبداعي أو النّقدي بما يتضمّنه من علامات لغويّة وبصريّة، وما يشتمل عليه من مؤشّرات أيقونيّة وإشارات سيميائيّة توضّح حتما طبيعة العمل وتعيّن هويّته وتحدّد جنسه الأدبي والفنّي أو طبيعته النقديّة والمدرسة التي إليها ينتمي. ومن ثمّ فالغلاف عتبة أساسيّة لفهم العمل الأدبي أو النقدي وتفسيره، وخطوة ضروريّة لتفكيك النصّ الروائي وإعادة تركيبه ضمن مقولات نقديّة أو وصفيّة أو في شكل خلاصات تقويميّة مكثّفة دلاليّا وشكليّا وتداوليّا.

في دلالة البناء وبناء الدلالة: لقد اعتبرت النّاقدة أنّ معنى البناء هو« تشكّل العالم الروائي وانصهاره في وحدة كليّة مكوّنة لنسيجه، وهي وحدة دالّة تجمع بين القول ومقول القول. في ضرب من الاندماج الكليّ بين الشكل والمضمون والمبنى والمعنى والتركيب والدلالة». وهذا التحديد لمفهوم البناء مهمّ جدّا لأنّه يتنكّب وينأى عن الدراسات النقديّة التقليديّة التي تفصل بين البناء والدلالة فصلا حينيّا. فيتبدّى البناء ليس مجرّد شكل أو وعاء تصبّ فيه الدلالة، بقدر ما هو نظام داخليّ في حواريّة دائمة مع العالم الخارجي يعبّر عن علاقاته وترابطاته ومنطقه، كما أنّه ليس مجرّد صياغة بل هو مستقرّ جملة من البنيات الزمانيّة والمكانيّة المتماوجة. ومن ثمّة فهو جملة من البنيات (بنية نحويّة- صرفيّة -دلالية) ذات علاقات مترابطة (سياقية وجدولية، حضورية وغيابيّة) يصهرها ويؤلّف بينها البناء. وبهذا المعنى ندرك وفاء الناقدة لمقدّماتها الافتراضيّة ولمنطلقاتها المفهوميّة على امتداد الكتاب لم تزغ عنه قيد أنملة. فهي تذرع جيئة وذهابا من البناء إلى الدلالة، ومن الدلالة إلى البناء في حركة جدليّة تبادلية تنهض بالمعنى وتستقصي معنى المعنى. فهي إذ تعتمد مفهوم البناء، فإنّها تراهن على سمة الاتّساع والشّمول دون أن تفصل بين دلالة البناء وبناء الدلالة. وهكذا يصير بناء الدلالة في رواية «القيامة ...الآن» جوهريّا في فهم التعالق التركيبي أو النظم في استخراج المعاني والدلالات، وقد أكّدت الناقدة على هذا المعنى إذ تقول: «فالمعاني ليست غريبة عن بنياتها، إنّما هي نتاج التآلف والتعالق النّسقي تروح وتغدو بين عالم النصّ وعالم الواقع غير أنّها مسيّجة بالبناء ومتصالحة معه. فالدلالة بهذا المعنى هي ثمرة النّظم وتوالي الكلم الذي يأخذ بعضه برقاب بعض»(13). وتوضّح الناقدة كيفيّة تشكّل الدلالة داخل النصّ الإبداعي قائلة: «إنّ الدلالة غير جاهزة في ذاتها، إذ لاتكون دون تأويل ولا تنشأ بعيدا عن خطاب، (14) ولا تتشكّل إلاّ أوان اشتغال العناصر والبنى التركيبيّة اللّغويّة داخل النصّ». وهذا الذي تثبته الباحثة نجوى القسنطيني إذ الدلالة كما تقول: «قائمة على ضرب من التعالق بين الأجزاء، تعالق معنويّ كرّسه آخر تركيبي»(15). فالبنى والتراكيب والعناصر تولّد دلالاتها فيما هي تتشكّل، لأنّ المضمون ليس معطى خارجا عن الشكل بقدر ماهو مشتقّ منه. فبناء النصّ غير محايد لأنّه ناطق بدلالات نجدها انطلاقا من تبيّن العلاقة بين البناء والدلالة، أو كما يقول تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)» يمكن أن نعرّف الدلالة على أنّها كيان يمكن أن يصير محسوسا. ويشير بذاته إلى أمر غائب»(16). فالدلالة، بهذا المعنى، هي هذا الجزء الغائب، أمّا الجزء الحاضر فيتمثّل في الدّال. وتعيّن العلاقة بينهما الدلالة. فاللفظ يتعلّق بالمعنى تعلّق المحسوس بالمجرّد، وينبري المعنى تتويجا للعلاقة بينهما. فالكلمة ذات وجهين: المادي أو الدّال (Si -nifiant) من جهة، والروحي أو المدلول(Signifié) من جهة أخرى، ويؤكّد الترابط بين الدلالة والبناء على

الوحدة العضوية للعمل الفنّي باعتبارها تكاملا ديناميّا. ومن أهمّ الإشكاليّات المطروحة من خلال عمليتي دلالة البناء وبناء الدلالة هي إشكاليّة الوحدة العضوية بين البناء والدلالة وما تثيره من ضروب الترابطات والتآلفات بين منطق الحكي ومنطق المعنى وقد ألمعت الناقدة نجوى القسنطيني إلى هذه الإشكاليّة تقول: «إنّ الرواية متوفّرة بالضرورة على منطق ما في النظم والتركيب ترتّب حسبه مادتها... بحيث تكون الرواية بفضل قيامها على بنية عبارة عن وحدة شكليّة ودلاليّة يتكرّس فيها معنى الترابط بين بداية الرواية ونهايتها ومعنى الاتّساق بين مقولاتها، مهما انعكس ترتيب هذه المقولات"(17). وقد تبنّت الباحثة نزيهة في مقاربتها لموضوعها هذا الطرح وهذه الرؤية التي يتّحد فيها البناء بالدلالة، بل نظرت في النّسيج المكوّن لوحدة النصّ الأدبي الذي يفرز شعريّة الرواية ويبني عالمها. وقد انصبّ اهتمام النّاقدة على الكشف عن ضروب التعالق والتشابك انسجاما وتنافرا بين البناء والدلالة. فلئن حاول البعض حصر الأدبيّة في حدود شكل النصّ وبنيته فإنّ الناقدة لم تر ذلك صائبا، ذلك أنّ النصّ يكتنز أدبيته ويوزّعها على الدالّ ومدلولاتها في الآن نفسه، بل إنّ الأدبيّة صورة عن البناء والدلالة معا. وقد انطلقت الباحثة من العتبات باعتبارها تمثّل مدخلا ضروريّا في قراءة عالم النصّ. وقد خلصت إلى شبكة مفهوميّة وفنيّة تضمن انسجام البناء وتماسكه. كما طرقت موضوع تشكّل الحكاية وحكاية الرواية وانتهت إلى تشظّي الفضاء الزماني والمكاني واتّساعه واطلاقه وضبابيته، وإن لم نعدم فيه بعض العلامات التي تضيء لنا معالم الفضاء بين الفينة والأخرى. أمّا الشخصيّات الروائيّة فقد توصّلت الباحثة إلى حقيقة مفادها ومردّها ضبابية الشخصيات وغموضها بحيث لم تتّسم بسمات واضحة، بل هيمن عليها التحوّل والتبدّل البالغ أقصاه في ضرب من المسخ والتحوّل. وهي تحيا ضربا من النوسان بين الماضي والحاضر وتسهم في تشكيلها مرجعيّات تاريخية وأسطوريّة وروائية وخيالية. وقد ارتدّ إليها درغوثي مستفيدا من ثقلها الرمزي وما تختزنه من دلالات تراثيّة ناطقة بعتقها وأصالتها فوظّفها في إثارة الدلالات الحافّة وحمّلها بمواقف تتضمّن رؤاه الفكريّة والايديولوجيّة مثل شخصيّة آدم بن آدم الآدمي، مستجيبا لمقتضيات التجريب وما يهدف إليه من عبورية إلى ما وراء الواقع وإلى ما وراء اللّغة أيضا بالإضافة إلى العصف بمقوّمات الكتابة الكلاسيكيّة. وقد تعهّدت الباحثة بالدراسة عناصر الخطاب أو طرائق الحكي. وقد لاحظت تشظّي السرد وتداخله مع الوصف والحوار وعدم مراعاة الترتيب بين الأساليب فأدّى ذلك إلى ذوبان الأجناس وتداخلها بين الخرافة والأسطورة والقصص الديني والسيرة الذاتيّة... كما أشارت إلى المنطق المخصوص الذي يحكم نصّ الرواية ألا وهو منطق الانسجام من داخل الفوضى أو بنية الالتئام لعناصر الحكاية وعناصر الخطاب التي تقوم على الفوضى والتشظّي. ومنطق البناء ونظامه دلاّ على اندراج عناصره ضمن توليفات نصيّة مترابطة سياقيّا، ودلاّ على احتكامه إلى مخطّط واضح مضبوط. كما أنّ الرواية حكمتها الرؤية (الراوي العليم الذي يفوق علمه علم الشخصيّة والراوي الأقلّ علما من الشخصيّة والراوي المساوي علمه للشخصيّة) فانتظمت الرؤية وزوايا التبئير مستويات في القصّ متعدّدة.

وننتهي من تناولنا لمؤلّف الباحثة إلى أنّ البناء يصير دلالة والدلالة تصير بناء، ولا يمكن الفصل بينهما البتّة إلا لغاية منهجيّة علميّة تقدّر قيمة للفصل وجدوى واعتبارا.

خاتمة المقال: وصفوة القول أنّ الباحثة مارست ضروبا من عنف لغة اللّغة وتفاعل معها القارئ النموذجي الذي تلقّى صدمة عنف الكلام على الكلام بدءا من عتبات الغلاف. وقد تمظهرت نزعة العنف من خلال الصيغة التقريريّة والوثوقيّة التي حكمت العنوان الرئيسي ووسمت مواقفها وآراءها وتصوّراتها وتخريجاتها النقديّة الطريفة على مدى الكتاب. كما تبدّت هذه النزعة جليّة من خلال إعادة نظم فوضى الكتابة وفوضى النصّ. لقد انتظمت المشتّت والمبعثر والمسكوت عنه في الرواية طيّ نظام مخصوص ومنطق خاصّ هو في نهاية المطاف منطقها المكلّل بحمولاتها النقديّة والجماليّة والايديولوجيّة. إنّه منطق وُفّق إلى حدّ بعيد في رصد سبل تولّد المعنى في نصّ درغوثي وقد انتهت فيه إلى تواشج البناء مع الدلالة.

إذ لا يتيسّر للدلالة أن تقال إلاّ ضمن قوالب توليديّة تحويليّة تواجه المعاني المحرّمة والتيمات المقموعة والمسيّجة. فيكون البناء متضمّنا للدلالة في تعالق جوهريّ بين الشكل والمضمون والدّال والمدلول والقالب والمعنى.

الهوامش والإحالات

1) الترجمة Methalangue التي اقترحها عبد الملك مرتاض هي«لغة اللغة» سنأخذ بها لقرابتها من روح العربية.

2) A .J.Greimas et J . Courtés Joseph : sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du language, Hachette 1979 , P 224-225 .

3) أبو حيّان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ت: أحمد أمين وأحمد زين، بيروت- لبنان، مكتبة الحياة، (د.ت)، ص. 131.

4) أبو بكر محمد بن الطيّب الباقلاني، الإعجاز القرآني، أحمد صقر، القاهرة: دار المعارف، 1963، ص. 203.

5) أبو بكر الباقلاني، م.ن، ص.ن.

6) M .Gontard :Violence du texte .L'Harmattan .(Paris), SMER. (Rabat), 1981.P.27.

7) أحمد المديني، أسئلة الإبداع، دار الطليعة، بيروت، 1985، ص. 16.

8) أحمد المديني، م.ن، ص. 10.

9) عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيّة(سوريا)، الطبعة الأولى، 2009، ص. 50.

10) فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلّي، منشورات المركز الثقافي العربي-بيروت، الطبعة الأولى، 1999، ص. 22.

11) محمد بوعزّة،« من النصّ إلى العنوان»- مجلّة علامات في النّقد- النادي الأدبي بجدّة-مج14- مج53، رجب 1425ه، ص. 411.

12) نزيهة الخليفي، البناء الفنّي في الرواية العربيّة، الدار التونسية للكتاب، الطبعة الأولى، 2012، ص. 21.

13) نزيهة الخليفي، البناء الفنّي ودلالاته في الرواية العربيّة الحديثة، ص. 25.

14) نزيهة الخليفي، م.ن، ص.ن.

15) نجوى القسنطيني، الوصف في الرواية العربيّة الحديثة، تونس، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية ط1، 2007، ص. 160.

16) تزفيتان تودوروف، المرجع والدلالة والفكر اللساني الحديث، ترجمة عبد القادر قنيني، المغرب، أفريقيا الشرق، 2000، ص. 24.

17) نجوى القسنطيني، الوصف في الرواية العربيّة الحديثة...المرجع نفسه، ص. 531.

بهرة العزاء في رواية العراء و القضيّة ...كفنٌ في فنن

مها عزوز/ باحثة، تونس

ليس من طريف البحث الخوض في علاقة الأدب بالواقع ذلك أنّها مسالة حظيت بالدراسة وقد اتّخذت لها مسارات مختلفة فأدّت عند الكثيرين من النقاد إلى اعتبار الأدب تجسيدا واقعياً لفكر أو لوعي ما بالواقع وكان أن تجاوز مفهوم الأدب نقل الحياة نقلا حرفيا ليصبح دالاّ على فهم الأديب للحياة من خلال تجاربه الخاصّة.

وقد تفطنوا إلى أن شرط هذا النقل تطويع الخصائص الفنية لكل جنس أدبي للدلالة فتكون وسيلة التعبير الأساسيّة عن الفكرة بعيدا عن عراء العبارة ومباشرتيّتها ويصحّ أن يعتبر نتاجها فناً في القول يستمدّ فرادته من هويّة جنسه وخصوصيّاتها بعيدا عن ضروب في القول مسقطة.

غير أن الانسياق إلى إغراء القلم في الأدب عموما وفي القصّ على وجه الخصوص يبني للكاتب عالما جديدا ويبيح له اتّخاذ المواقف مما حوله قد يؤدّي أحيانا بالمبدع إلى التغافل عن سلطة العبارة المحدودة في ذاتها الجبّارة إذا شعّت وأومضت فلاقت بوارق أخرى في عبارات متأخّرة عنها أو متقدّمة فأحدثت كالهيولى من السؤال : أيّ طرح للقضيّة هو الأولى بالعناية أذلك الذي اقتاد الكاتب إليه القارئ اقتيادا صارما فاضحا يشدّ إليه كل الخيوط؟ أم ذلك الذي شبّ عن العناية فالتمع وميضا هنا وهناك في ما يشبه الفضلة من القول يقترح للفهم أكثر من مجال ؟ وإن جمحت العبارة بصاحبها فأصابت غير ما أراده لها فهل يكون ذلك محاسبة وانتقاما وإقرارا بالقدرة الخارقة للدوال؟

سؤال يتلجلج في الذهن والعين تتابع قصة «العراء» للكاتبة حفيظة قارة بيبان الصادرة حديثا عن دار نقوش عربيّة في طبعتها الأولى أوت 2102 ومجمل الأحداث يسعى إلى الخوض في قصّة كاتبة يتسلل إليها المرض كما تسلل إلى وطنها الأكبر فكانت معاناة سرطان خبيث سكن الخلايا والمسام وانتصب جرحا يشطر الجسد «أفقيا» فهو نصفان ينعكس في المرآة حينا ثم يواريه التّراب وسط تهليل جنائزي وتظل «الصورة وحدها تبتسم وألق الروح الجذلى في العينين المتحديتين دوما يضيء» ص 10 تلك هي صورة الكاتبة يوم التتويج بالجائزة الأولى في مهرجان أدبي ما.

وقد كثّفت الكاتبة الدّوال الرّابطة بين المرأة الكاتبة والأرض فانتقت أسماء شخصيّاتها للذّود عن الحمى الماديّة والمعنويّة فكان «حسام» زوجها و«سناء» و«علي» خلفها وارتبطت الصّحة والعافية بأختها فهي «سلمى»

وكذا كان الأمر بغسّان في أصوله العربيّة حبيبها الذي لم تحبّ فيه الرّجل وإنما الدّلالة على القضيّة الفلسطينيّة

وغيّرت الكاتبة حفيظة قارة بيبان أنماط السّرد ونوّعت وجهات النظر فالكلام يجري على لسانها حينا وعلى لسان البطل الفلسطيني حينا آخر ووشائج الاتّصال بين الرّاويين رسالة أخرى غير التي كتبتها الرّاوية نفسها للرّاوي بل هي رسالة الاشتراك في قضيّة واحدة يخطّها قلمان يصوّران أحداثا تنقلت بين مشرق ومغرب وبين أمكنة وأفئدة. ومن فانتازمات الكتابة المدهشة أنّ الفصول جاوزت خطيّة الزّمن فتلا الفصل الأخير الفصل الأوّل في الأحداث وثلاث عشرة فصلا بينهما تنهب الزّمن الباقي من الرواية كرّا وفرّا وعودا على بدء وزمنا خارقا يستشرف المقبل في الرؤى، . والحقّ أن الكتابة لم تخل من حداثية في توظيف تقنياتها ووعي بأهمية شكل الكتابة في ذاتها فنوعت الخطوط المستعملة ونثرت شتيتا من أوراقها بين الفصول مذكرة بفوضى الحياة وحرصت على العناية بعلامات التنقيط حتى تسمح لها بان تقول أكثر مما تقول وأثّثت الأحداث بما يدل على الوعي بالقضية فدعمّت اشتراك الأرض كل الأرض في الكرب لتجعل يد الغدر القاسية تمتلئ حقدا على الضفة الشّرقية من البحر ثم تنفث حقدها في الضّفة الغربية رابطة بين الأحداث القصصية والوقائع التّاريخيّة المحيلة على اعتداءات «حمام الشط» ساعة وعملية اغتيال «أبي جهاد» مرة أخرى موثّقة هذه الجرائم بقصاصات من الجرائد تحيل على الجرم وتؤكد عليه فكانت مزاوجة بين الواقع والإبداع أفصحت عن الغاية التوثيقية للرواية وإشهادا على أحداث العصر وتعريفا بمواقف المثقفين منها.

إنّ العناية بالبنى في رواية «العراء» لحفيظة قارة بيبان وتركيز المضامين في قضيّة الواقع الأليم الذي يعانيه الجسد الأم في مستوييه الذاتي والموضوعي لا يدع مجالا للشك في شدّة وعي الكاتبة بالقضايا المصيريّة في وطنها المضيق والمتسع على السّواء وفي قدرتها على تطويع الوسائل الفنيّة قديمها وحديثها للطّرح والتّحليل وتلمّس الجرح ثم اقتراح ما يلزمه من حلول، وهذا مما لا يترك مجالا للريب في أنّ الكاتبة قد أحكمت شد قارئها إلى وعي ما بالقضية.

غير إن الرواية التي تقدّ في خطوطها العريضة من سرد وأحداث وأطر زمانية وأخرى مكانية تقدّ أيضا من ومضات سكون يسترخي فيها الحدث مفسحا المجال للتأمل تأمل الراوي أو الكاتب في المكان أو الزمان أو الشخصية الفاعلة والمتفاعلة فإذا الكلمة الواصفة والحدث المستشرف والحوار الباطني أو الثنائي كلها تعطّل مجرى الأحداث لتكشف مستوى ثانيا من القراءة الأصل فيه أن تتضافر دلالاته مع دلالات وسائل القصّ الأخرى في أداء المعنى نفسه وإن ازداد البعد عمقا وإيحاء وترميزا.

واللافت أن رواية «العراء» لحفيظة قارة بيبان لم تخل من لحظات السّكون هذه فتعطل السّرد حينا للإفصاح عن الايمان بمواقف أخرى وقيم بل قد تدافع السرد ليشارك في الدلالة على تلك المفاهيم والقيم الجديدة. تتوقف الأحداث في الرواية أكثر من مرة للتعريف بأهمية الكتابة باعتبار أن الشخصية الرئيسية كاتبة وكان ذلك في الصفحات 12 و37و38 و40 و91 و108 و109 و142 وإذا الكتابة هي النبوءة فتتساءل الكاتبة «كيف يحوّل القلم الخيال إلى حقيقة كيف يصبح الفن صوتا إلهيا يخطّ كتاب الوجود» بل تقر أن فعل الكتابة ليس إلا خلقا لعالم جديد فتقول «من غيرنا يهدم العالم الموبوء ويعيد البناء على هواه ليشارك الله لذة الخلق» هذا الخلق الذي لا يقل أهميّة عن النّور الذي يقذف في الصدور عند بعض المريدين «ألسنا في الكتابة نبحث عن الحقّ في أعماقنا عن النّور الذي لا نجده على الأرض ونظلّ نبحث عنه وحيدين في أغوار الذّات علّنا نقطف منه قبسا يضيء دجى الحاضر الإنساني المنهار». فيصبح فعل الكتابة من قبيل «النبوءة التي نحمل ونحن ندّعي اللّعب بالكلمات وبناء عالم من خيالاتنا وجنوننا» مما يشرع لارتكابها جريمة إنّ الكتابة الجريمة الوحيدة النّاجية من العقاب والمكللة عند إتقانها بجائزة الخلق.

وعلى كثرة هذه الإحالات على خطورة فعل الكتابة

تسوق الراوية الأحداث إلى الانتقام من شموخ الكاتبة ومحاسبتها بجرم الكتابة فهي تقر أن الإصابة بالمرض كانت على سبيل التكفير عن الذنوب في حقّ الزوج تقول «لأكفّر عن ذنوبي تجاهي، تجاه حسام، تجاه الأرض، أكفّر عن نسياني عطيّة الربّ الّتي بيديه حبا لتحفظ قبسا من روحه على الكوكب الأرضيّ ولكنّي تجاهلت الهبة وغفلت عن الحكمة وتركت هدية الربّ للخراب» ص147. وتقرّ في غير ذي موضع بأنه «كان لابد أن أدفع ثمن خطاياي، لقد أصبح قراري حاسما» وذلك على سبيل الندم في حقّ الزوجّ الذي تبشره بأسباب قرارها الذي اتخذت «ينتظرك شوق وخوف وندم» ص 142 ويطرح السؤال نفسه كيف تقرّ الكاتبة خطورة الكتابة وأهميتها من جهة ثم تؤاخذ نفسها بها إنسانا؟ وكيف رضيت أن تلوذ بالموت إذ تداعى الجسد وقبس الكتابة شعلة تقوي الرّوح كما الجسد ؟

لقائل أن يعترض فيقول إن من مات كان المرأة لا الكاتبة تلك التي ظلت «النظرة جذلى» في عينيها حتى بعد أن وارى الجسد منها التراب «ولكن ذلك يحيل إلى مفارقة أخرى لا تقل خطورة عما سبق وتتمثل في اعتبار الجسد الأنثوي جريمة في حق الكتابة فتفنى المرأة التي ألهتها الكتابة عن العناية بزوجها ولا يظل من الكاتبة إلا صورة معلقة على جدار ما في غرفة نوم ستلمّ بها زوجة ثانية فإن لم يفتّ فيها فعل الغبار والنسيان فسيفنيها استهلاك العين لها وطبع الزّمن أن يجعلها ملولا . وفي الحين الذي تنسحب الحياة فيه من أرض الجسد تبرق قضية الأرض التي انسحب منها الجسد يوما حرصا على العرض فخُدش العرض واستعصت الأرض على الاسترداد والخطأ القديم يطفو من جديد إلى السطح والانتصار للقضية يكون بإعادة الأخطاء نفسها أو بأشنع منها كما قد تروي سيرورة الأحداث.

لقد أدت نبوءة الكتابة في قصة العراء إلى تكرار الأخطاء نفسها واستبدلت الاستشراف بفتح الجرح القديم فأخلفت وعدا كانت قد ساقته في خضم الرواية «سأقف نخلة قويمة لرياح الخوف والمجهول» ص 81.

وما القدم بحكر على معالجة قضية الأرض ذلك أنّ الحل الذي درّجت الأحداثُ الرّاوية َ إليه حل بدوره ضاربا في التقليد حتى لكأنه يكاد أن يندثر وهذه الزوجة التي ترى شبح الخيانة يغمز زوجها ذا الجسد الرياضي الفتّان وترى عجزَ جسدها عن تلبية براكينه والأعاصير فتقرّر في لحظة وعي أن تقدّم له هديتها قبل الرحيل ص130 «الآن ماذا سيفعل حسام الرجل المتعطش دوما للرّواء ها هي الخيانة تطلّ من الفقدان الذي أحمل تفتح واثقة الباب «و تضيف» اليوم في عيدك أهدي ما يرضي الجسد المعافى المتعطّش للرواء أهدي ما يطفئ حرائق الخيانة الكريهة القادمة الخيانة التي ستقتلني قبل أن يقتلني المرض أهديك امرأة امرأة توقد في سريرك نار المتعة التي سرقها الأدب تعيد نبض الأرض المخضاب الذي أسكتته أوهام الكتابة تمنحك الغد بعد أن دمّر جسدي المخرب غدنا المنتظر» وتستميت توسّلا «لا ترفض أرجوك وامنحني حق الاختيار ولتكن لك سلمى شقيقتي وحبيبتي العذراء» وتمضي في تأكيد فكرة رغبة الزوجة في تمكين زوجها من زوجة أخرى لا ينكرها الشرع وأوجدت لها الأحداث موجبا زادته شحنة التأثير الذي اضطلعت بها اللغة والوصف وما علق به من مشاهد تأثيرية لصورة النهد المفقود «و أظافر الحديد تمتد وتغوص في الأحشاء معربدة مفترسة ص 151 «ويمتد جرح أفقيّ يصل إلى الإبط فيستنزف المشاعر البشرية بما فيها من إشفاق مبطّن بالرغبة في تبرير الدعوة إلى تعدد الزوجات تنتهزه الراوية لتؤكد مبادئها الدافعة إلى هذا الحلّ» ليس رواية ما أكتب، أنا في قمة الوعي الآن أكتب قدري أفضل لك ولطفليّ زوجة لزوجي وأمّا لأطفالي لا أريد خيانتك أعرف أنك غير قادر «وكان حسام قد ألقى إليها ذات غضبة وهي تنسلّ من فراشه وتقطع على درّه الطريق ثم تستبدله بشهوة القلم» سأشتري أنوثة من البلاستيك تمتّعني أو أتّخذ لي امرأة أخرى».

لقد فكرت الكاتبة المثقفة أم الصغيرين في حل لأزمة زوجها مع الجسد فآثرت أن تزوجه أختها سيرا على منهج الأعراف قديما عند العرب ومنهم من سكن

تونس فتُردُّ الأخت الشقيقة إلى زوج أختها إذا قضت ورضي حفظا لصالح الأطفال أو يَردُّ الرجل زوجة أخيه إذا مات عنها الأخ وقضى صالح الأطفال والميراث بذلك دون أن يقود إشفاق الكاتبة على جرح في الجسد إلى إشفاق على ما تثخن به الأفئدة من جراح إذا هي خطت لليافعين ما لم يكن ليخطر لهما على بال واكتفت لإرضاء غرورها في حسن الاختيار بما سمعته من أزيز السرير بجسدين متعطشين للرواء وكم تئزّ الأسرة برودا وخيبة وإرضاء للواجب إذا أطل على الزوج ليل وشتاء.

لقد فرّطت «الروائية التونسية ص14» تلك التي نعتت نفسها في الماضي فقالت «فرسا كنت ص» 25 «و التي جعلت ابنها يحمل نسب جده» الذي قدم في حملة حسان بن النعمان الثانية على قرطاجنة لفتح البلاد ونشر الدين الإسلامي أول طبيب يأتي من المشرق لينقذ الجرحى ويداوي المرضى ويتخذ البلاد المفتوحة وطنا جديدا» ص 13 فرطت في حداثية الروائية التونسية التي بشرت بها في أوائل روايتها وفي جموحها وألقت عن «شهرزاد» رمزها ونسيت وهي صاحبة «الذاكرة البهية الزاخرة» مجدها الذي صنعت بعيد فتوحات النعمان واستبدلت الدواء الذي قده أسلافها لمداواة المرضى بسم زعاف تريد التشريع له متمثلا في التبشير بتعدد الزوجات.

ولئن رفض الإمام التشريع لمطلبها بما لا يبيحه شرع ولا يقره قانون فقد رضيت بورقة الطلاق تقدم إليها يوم إبرام عقد زواج زوجها الجديد وأن تبقى في سرير زوجها بشهادة شاهدين «من أصدقاء حسام القدامى ووعدا بالكتمان ص197».

ولعلنا نغمطُ الكاتبة حقها إذ لم نجد لتبرير الدعوة إلى الجمع بين الأختين إلا التمسك بحلول تقليدية مهجورة ناهيك أنها تستبسل في تلمس العذر لمشروعية هذا الحل فتبحث في الكتب وتتذرع بما سنّ لباي تونسي ذات يوم في «انتظاره خلال اليومين الماضيين تناثرت الكتب والمراجع على فراشي ومكتبي ونقبت في الفهارس والفتاوى ولكن انعدم الطلب وعثرت أخيرا في كتاب تاريخ على فتوى خص بها أحد بايات تونس تبيح زواج الأختين ص 154 و لكن المفتي شرع ذلك لأحد البايات على أن لا يكون الجمع لهما في بيت واحدص154» ثم تعمد إلى تنفيذ الحل بتعريض المرأة المتوفقة على فراش الموت إلى تهمة الزنا مرددة: «الآن جسدي هو الشرع والقانون" 147».

إن ما يشدّ الانتباه هو أنّ الزوجة الثانية كانت أخت الزوجة الأولى مما لا يبيحه شرع ولا عرف في المجتمع التونسي ولكن الزوجة الأولى تقبل عليها راضية مرضية

وتتدبر الكاتبة للأخت اسما وهي على أعتاب الرواية فتخلع عليها الصفة التي انتفت عن الزوجة الأولى فإذا هي سلمى أو سليمة في مواجهة العليلة محيلة على أختين إحداهما عليلة في الآن وقد كانت عفيّة وثانية اكتسبت قوتها من حلولها ببيت أختها بسبب أو بغير سبب والحق أن الوصف لم يتوقف عند هذه الشخصية إلا قليلا فبدت الشخصية المساعدة ترتّب البيت وتعنى بالصّغار والمريضة ويُذكّر وجهها بمريم العذراء.

و لكن الأحداث في النص درجتها إلى فقدان عذريتها فقدانا فاضحا يعلن الجرم في حق الأنثى المريضة وفي حق الخُلق الإنسانية التي رعاها الشرع وبموجبها كان المنع والتحريم وكفل لها تطور الأحداث في القصة نوعا من أنواع الشرعية لنا ان نسميها شرعية سريرية إن تعلق الحديث بالمرأة ودولية إن تعلق بالأرض وكل مبرراته قوة الجسد.

ويتعرض الوصف لشخصية «سلمى» صغيرة في أواخر فصل جاء بعيد «فوضى من الأوراق» وتعمدت الكاتبة أن تختار له من العناوين: «من هذه» ويصور الأم تصطحب ابنتيها إلى البحر ليلا لتغسل عن شعريهما الحناء وتتوقف الكاتبة حفيظة قارة بيبان عند اختلاف موقفي البنتين من الخضاب تقول «أتململ بين فخذيها غاضبة وتستكين سلمى كعادتها فرحة بموعد الخضاب» ورغم أن الساعة كانت ساعة خلاص من الخضاب إلا أن العناية تمركزت على ما يحف بالكلمة من دلالات

موعدا ولونا وعادة دلالات يرشحها استقراء المطّتين المحيطتين بكلمة العادة ليطرح السؤال نفسه: لماذا كان تصوير المشهد في الليل وستره والكاتبة تؤكد أن «ستار الليل تقول أمي أفضل الأوقات لغسل شعورنا» وتقتحم المطّتان في الجملة من جديد النظر أي أخت لدجلة التي تصفها الكاتبة فتقول «هذه دجلة أنا الارض الجريحة الممزقة» ؟؟؟

ويزداد السؤال عواء وهو يرى الزوجة الأولى الكاتبة والمفروض أنها عليمة بكل ما يحاك للقضية من مخططات فتخبر ابنيها عن مشاريع الأخت الشقيقة «سلمى أيضا أمكما ستأخذكما للنزهة ستصحبكما إلى المدرسة هي تحبكما قد تنجب لكما طفلا جديدا يؤنسكما ما رأيك يا عزيزتي إن أتى سمياه فرات» فهل تبشر الكاتبة باكتساح الأخت الشقيقة في الأصول والأعراق لأرض الفرات ؟؟

إن عنوان الفصل «هذه أنا» ومركزيته من الرواية وارتباطه بالإهداء «أمي» كله يشدّ إلى التوغّل في استقراء الأطروحة على النحو الذي ذهبنا والرواية ما تقدم للقضية إلا كفنا يتشبه بالفن ثم يعلو فننا والقارئ الخبير قليلا ما ينشد إلى ضجيج الأصوات حول الفن وكم تضنيه العودة إليه ليكتشف أن كل ما حام حوله إنما كان احتفال الغربان بما يلفه الكفن ولكنه يتهم ظنونه بسوء النوايا فيقصيها ويستدعيها العنوان كرها. عنوان الرواية بما فيه من احتفال بـ «العراء» وقد ألقته الكاتبة في لحظة بين صحو وغياب بـ«صوت خافت بدأ يسبح في السكون الوليد لا أدري لم قلت : العراء». لا يمكن أن يكون بحال أن يكون مقصور الدلالة على صورة المرأة تتعرى أمام المرآة والصورة تكتشف فجيعة الجسد خاصة وقد حرصت الراوية أن تربطه بزمن كانت فيه على حافة الحياة يفصل بينها وبينها موت مؤقت لا ينقضي إلا وقد سحب من الجسد بعض أسباب الحياة. لقد صاغت الكاتبة في الرواية العنوان في أكثر لحظات الصفاء فألزم الاستقراء.

نربأ بالكاتبة أن يكون هذا طرحها كما يربأ به عن ذلك انعدام التواصل بين الأطروحات المثارة في الرواية عن طريق «العبارات المهملة» وخاصة تعارض قضية تعدد الزوجات من ناحية وإقصاء الأنثى عن الكاتبة ولا نعدو إلا أن نعتبر الأمر مجرد سهو عن جموح للعبارة فات الكاتبة فثرثرت وانتقمت مؤكدة أن فن القصّ لايحتمل فضلة في الكلام وتنميقا غير مدروس للفصول والصفات.

الأدب عند المسعدي

نزار حبوبة/ باحث، تونس

مدخل :

الأدب، مثله مثل الفنّ والفلسفة والأخلاق، شكل من أشكال الثقافة(1). وقد عدّ مشغلا من مشاغل الدّارسين القدامى(2) والمحدثين(3) على اختلاف منطلقاتهم الفكرية والجمالية، وعلى تباين أدواتهم المنهجيّة. فصنّفوا فيه كتبا نقدية ومجلّدات تنظيريّة تعرض لحدّه ولفروعه ولوظائفه وتوصّلوا في شأنه إلى مقولات ومفاهيم نظريّة تصلح في نظرهم لتحليله(4)، ولبيان قيمته الفنية والدّلالية باعتباره كلامًا قُدَّ على نحو مخصوص، ويدرك فيه الواقع إدراكا رمزيا. ولا تتعلّق محاولتنا هذه برصد مختلف تلك الدّراسات والبحوث. فلا تتّسع لمثل هذا العمل. بيد أننا سنسعى إلى بيان منزلة الأدب عند محمود المسعدي أديبا ومفكرا. فقد أبدى في محاضراته ومقالاته، وعيا مخصوصا لهذه الظّاهرة. وينضاف إلى كلّ ذلك تأليفه نصوصا إبداعيّة تضمّ جميع أجناس الكتابة الأدبيّة قصّة ورواية ومسرحيّة وأخبارا وخواطر وتأملات وأيّاما(5) فنبيّن مدى استفادته من الدّراسات النقديّة الدّائرة حول الأدب مفهومه وخصائصه ووظائفه في القديم وفي الحديث، وفي فنونه المختلفة. وسنتناول هذه المسألة في قسمين اثنين: قسم نهتمّ فيه برصد مفهوم الأدب عند «المسعدي» من خلال حديثه عن الأدب عامّة وعن أدبه خاصّة في كتابه « ... تأصيلا لكيان» وقسم آخر يتعلّق ببيان تجليّات المفهوم في «السد»(6) و« حدّث أبو هريرة قال ... »(7) و «مولد النسيان وتأملات أخرى»(8) ومخطوطه «يوم من أيام عمران»(9).

1 - مفهوم الأدب في مقالات محمود المسعدي:

يتنزّل اهتمام محمود المسعدي بالأدب في سياق نظره في مكوّنات الظّاهرة الثقافيّة وأشكالها الرّمزيّة. وقد أبان عن منزلة الثقافة ودورها في حياة الشعوب قديما وحديثا. وعدّها سبيل الوقوف في وجه التيار الاستعماري(10) وهي عنده : « ما يخلق به الإنسان كمال إنسانيّة»(11). واعتبر الأدب شكلا من أشكالها ووجها من وجوه المعرفة عامّة ... وما الأدباء على اختلاف مناحي الكتابة عندهم إلا رموز ثقافية تنهض بوظائف فكريّة شأنهم في ذلك شأن العلماء والفنانين والرّسامين وغيرهم... ويخصّص المسعدي مواضع عديدة من كتابه : «...تأصيلا لكيان» للحديث عن الأدب عامّة(12) وعن أدبه خاصّة(13) وسعى في سياق حديثه ذاك إلى تقديم تصوّرات وآراء حول طبيعة الأدب استقاها مما هو موجود في عصره، ومما استقرّ في أذهان النّقاد والدّارسين العرب وغيرهم في القديم

والحديث وإن لم يصرّح في جلّ المواطن بأسمائهم رغم تصرّيحه بمذاهبهم(14) وقد أدّى حديثه إلى تقديم تعريفين للأدب : أحدهما عامّ والآخر خاصّ.

1.1. مفهوم الأدب العامّ:

يغلب على هذا التصوّر طابع الإطلاق والتعميم. وينطلق فيه المسعدي من وضع الأدب في عصره. وقد شاع فيه أن الأدب هو : « الأخذ من كل شيء بطرف»(15) على سبيل الجمع ما بين السلوك والقول : ففي باب السلوك يشمل الأدب منطق التعامل البشري على اختلاف مقاماته في إطار المجتمع. فيتعلّق بالتحيّة والرّد عليها، وبطرق الكسب والرّزق وتحصيل المنفعة(16).

ويعني الأدب ضمن باب القول كيفيّة تصريف الكلام وإخراجه إخراجا سحريا يستند إلى الغلوّ والمبالغة في التصوير وإلى الصنعة اللفظيّة القائمة بدورها على ضروب المحسّنات البديعيّة(17).

والحقّ أن المسعدي -وهو يعرض تعريف الأدب هذا، ويقدّم ما آل إليه أمر الأدب في عصره- إنما يصدر عن موقف نقدي يرفض مظاهر الهجنة في الأدب، واختلاط مداولاته ومعانيه وسهولة مركبه إذ غدا «مقصدا لكلّ مريد»(18) وأضحى «كلّ شيء ولا شيء»(19). ومن هذا المنطلق سعى إلى تجاوز مظاهر الخلط والشبهة والغموض والتداخل التي طبعت وضع الأدب وواقعه في عصره. وظلّ ينشد في مقالاته ومحاضراته مفهوما جديدا وليد فكره وفلسفته في الحياة. فما هي سمات هذا المفهوم الثاني؟

2.1. مفهوم الأدب الخاص:

لما تأمّل المسعدي واقع الأدب في عصره، وفي ثقافته العربيّة الإسلامية عامّة، التزم بتقديم تصوّر متكامل دقيق يتّصل بالأدب «الحق» و«الخالص» و«النبيل» عنده(20)، ونظفر به مبثوثا هنا وهناك في ثنايا مقالاته ومحاضراته الواردة في كتابه « ...تأصيلا لكيان» وفي الاستجوابات(21) والأحاديث الصحفية المكتوبة والمسموعة التي قدّمها المسعدي لأهل الاختصاص في نفس الموضوع. وتحدو هذا التصور رغبة في أن يبلغ « العرب الدّرجة السامية من الأدب العالمي الإنساني»(22).

والأدب، في إطار هذا المفهوم الناشئ، وليد قريحة المسعدي، وهو العبارة الشاملة عن الفكر والوجدان والخيال، ويتوسّل باللغة الرمزيّة الإيحائيّة، ويستهدف التأثير في النفس والذّهن. وسنسعى فيما يلي إلى تحليل مكوّنات هذا المفهوم لتتضح رؤية المسعدي الأدبيّة.

1.2.1. التعبير:

ونعني بذلك انفتاح الأدب عنده على الحياة ماديّها وروحيها، وعلى الذات في مجرى الوجود، وعلى النفس في عالم الرؤى والأحلام. واخترنا أن نحصر التعبير في الخيال والوجدان والفكر.

1.1.2.1. الخيال:

الأدب، في تصوّر المسعدي، فضاء رحب يسع الحس ويحثّ النفس على العروج إلى عوالم لا متناهية تقطع مع العادي واليومي والتّاريخي، وتتوق إلى المطلق، تبحث فيه عن آفاق جديدة، وترتاد أفقا يعدّ في المعتقد العام محضورا : إنه عالم السماء والغيب. فشأن الأديب أن يجعل إبداعه منفتحا على أسئلة ماورائيّة مطلقة تتعلّق بالنشأة والمصير، وعلى كائنات غريبة وقوى لا منظورة، وأن يجيب عن السؤال التالي : «أين السبيل إلى ما وراء الباب الّذي وراءه العدم»(23).

ولا يتسنى ذلك إلا بالاستناد إلى الخيال لأنه يلغي الحدود الفاصلة بين الأشياء، وبين الموجودات، وبين العاقل وغير العاقل، وبين الجامد الساكن والماديّ المتحرّك وبين الأعلى والأسفل، وبين المقدّس والدنيوي.

2.1.2.1. الوجدان :

للأدب عند المسعدي منشأ وجداني صرف. فهو وليد حالة توتر شعوريّ ومصدر مأزق الذّات المبدعة في الوجود عامّة ماديّه ومعنويّه، طبيعيّه وبشريّه. وقد عبّر عن كلّ ذلك بقوله: «إن منطلق الفن عموما والأدب خصوصا : «الغصة الإنسانيّة أو مأزق الذّات في الوجود»(24) ويعني ذلك أنّ الإحساس بالألم والدّاء والبؤس والحيرة، بما هي وجه من وجوه المأساة مشاعر تحرّك فعل الإبداع، وتمثّل مادّته وموضوعه، منه ينشا وإليه تنشدّ همّة المتقبّل أو متأوّل النص الأدبي.

3.1.2.1. الفكر :

يمثّل الأدب في وعي المسعدي قصّة الإنسان في الوجود، قصة البحث عن المعنى وطلب تأصيل الكيان، وخلاصة تجاربه ومغامراته في إطار الطبيعة والمجتمع والنفس، وهو إضافة إلى ذلك فضاء يتساءل فيه مبدعه وقارؤه في آن، عن أسرار الوجود ونواميس الطبيعة ومكامن النفس ذلك «أنّ الفكر إنما هو الّذي بالأدب يتسلّط على الحياة محلّلا ومتفهما»(25) ويغدو الأدب، بذلك، التزاما بقضايا الإنسان الجوهريّة(26)، يجد فيه القارئ المتقبل تفكيرا في «ماهية الإنسان»(27)، وفي منزلته في الوجود والمجتمع، وتطرح فيه قضايا كليّة ماورائيّة أرّقت الإنسان، ولا تزال تؤرّقه كالقضاء والقدر والموت والزّمان والخلود والصيرورة والحريّة والإرادة والمسؤوليّة...

2.2.1. التأثير:

يسند المسعدي إلى الأدب الخالص وظيفة التأثير في الذّهن والنّفس. أمّا إثارة الذّهن فتحصل بتنبيه القارئ إلى قضايا كليّة يحياها في وجوده، ويحثّه على تدبّرها وتفهّمها والبحث عن سبيل الخلاص منها ما أمكن ذلك يقول في هذا الصدد : «الأديب حينئذ شأنه أن يثير فيك التفكير وأن يلقي في خلدك المسائل والمشاكل والقضايا»(28). وعلى هذا النحو يصبح الأدب عمليّة إثارة تستهدف إخراج القارئ من السكون والتلقي السلبي للإبداع إلى المشاركة في مضمونه ومعانيه.

أما التأثير في النّفس، فيظهر في تحريك صامتها، ومخاطبة إحساس القارئ وإمتاعه، وبعث الإعجاب والأريحيّة في وجدانه وحملها على تبيّن مسالك جديدة في الحياة لم تكن تألفها. وتكمن غاية المسعدي من ذلك في إحداث تماثل روحي وفكري بين ما يعرضه الأديب وبين ما يعيشه القارئ على صعيد الوجدان والفكر : «فالأدب الخصب الثريّ (...) هو الّذي يحدّثكم عن أنفسكم، ويحرّك منكم مشاعركم وأفكاركم فيكون حديثا منكم إليكم»(29) ويقول في نفس المقام: «الأدب الحقّ، الأدب الخالص هو الّذي تقرؤه فتتحرّك له نفسك وتشعر بأنّ الّذي يخاطبك من خلاله هو أخوك أو صنوك»(30).

3.2.1. الإيحاء والإشارة:

تنبني الكتابة الأدبيّة عند المسعدي على لغة رمزيّة كثيفة قوامها المجاز والرّموز. وتتضمّن عدولا عن المعنى الحقيقي في مستوى تشابك علاقات الإسناد والإضافة. يقول المسعدي في هذا الصدد: «اللغة التي أكتب بها كلّها رمز لطيف»(31) ويجتهد في اعتماد الرّمز بغية الإشارة والتلميح وحتّى ينزع بالخطاب الأدبي إلى الإلغاز والغموض الباعث على التفكير والفهم حتّى يستجيب عنده لروح العربيّة «التي تتطلّب الفهم الخاطف والوجدان المتيقّظ»(32). وكلام هذا شأنه أن يكدّ خاطر قارئه، ويحمله حملا على تأوّله وتدبّر معانيه، وتلك رغبة المسعدي، ومنتهى أمله «أن يكون الشخص خلاصة أشخاص والجملة حبلى بعدّة معان»(33).

ولا شكّ أنّ الأدب، إذ تتوافر فيه عناصر الايماء والتلميح والرّمزيّة، يضفي على اللّغة طاقة شعريّة ويضمّنها عمقا دلاليا، ويرقى بها إلى حدّ الإشتكال(34) الّذي يوسّع «الآفاق الفكريّة» التي يفتحها الرّمز و توحي

بها الإشارة. ولا تنكشف تلك الآفاق عند المسعدي إلا «لذوي التجربة الوجوديّة الواسعة»(35).

وهكذا فلغة الأدب عند المسعدي قائمة على الدّلالات الثواني، وعلى المعاني المصاحبة، ومنفتحة على التأويل والقراءة وعلى متعدّد الأفهام وفق مقتضيات السياق وأفق التأويل.

يتبيّن لنا ممّا سبق أنّ مقالات المسعدي ومحاضراته حول الثقافة عموما وحول الأدب خصوصا، تتضمّن إذا ماعقدنا الصلات الخفيّة بينها مفهوما للأدب متطوّرا وطريفا في آن، أفاد فيه المسعدي من مطالعاته المتعدّدة ومن ثقافته الواسعة. ونظفر فيه بجميع الأطراف الحاضرة في التواصل اللّغوي عامّة وهي الباث (الأديب) والرسالة (النّص) والمتقبّل (القارئ) ويشير إلى وظائف اللغة في الخطاب الأدبي التي تبلورت في ظلّ الدراسات الشعريّة الحديثة(36) خاصّة مع «رومان جاكبسون» (1896-1982)(37) وهي التعبيريّة والتأثيريّة والشعريّة.

ولئن بدا الاهتمام بالأدب في «... تأصيلا لكيان» هاجسا يسكن فكر المسعدي، فهل سار في مؤلفاته القصصية على هدي مفهوم الأدب الّذي قدّمه في شتات مقالاته؟ وإن كان الأمر كذلك. فما هي مظاهر ذلك؟

2- تجليات المفهوم في نصوص المسعدي القصصيّة:

إنّ حديث محمود المسعدي عن الأدب في مقالاته ومحاضراته يتضمّن -كما مرّ بنا سابقا- بذور نظريّة في الأدب متكاملة(38)، تضارع -دون مبالغة- ما نجده لدى كبار منظّري الغرب على اختلافهم. فقد تفطّن -وهو يتأمّل آداب الشعوب المختلفة- إلى مقومات الإبداع الأدبي شعرا ونثرا قصّة ورواية ومسرحيّة، لكن الطريف أنه ظلّ وفيا لتلك المقوّمات في أدبه، ذلك أن المتأمّل فيه يشدّه حرص المسعدي على تكريس عناصر «نظريّته الأدبيّة» في واقع النّص الأدبي (القصصي) ذاته.

وقد ارتأينا -بعد الاطلاع، على جميع ما كتب الرّجل من أدبه تلخيص تجليّات تلك العناصر في العناوين والأفكار التالية:

2.1. الإحساس والتوتّر:

يتّحد أبطال المسعدي - وهذا قدرهم في جميع مؤلفاته- في منشأ تفاعلهم مع ذواتهم ومع المجتمع، وفي أصل وضعهم في الوجود عامّة. فمنطلقهم جميعا (غيلان وأبو هريرة ومدين والمسافر والسندباد وعمران) التوتر المفضي إلى العجز أمام النفس والآخرين والغيب. وتمثّله في أدب المسعدي مقولات ومفاهيم منها الزّمن والموت والخلود والقضاء والروح... وكائنات لا منظورة، وهي الآلهة والشيطان والغول ... فقد انطلق «مدين» في «مولد النسيان» على سبيل المثال، من عجز الإنسان مطلقا على تحدّي الموت ونفيه. يقول: «... وكرهت عيني أن لا تصيب إلا جثث الموتى ونفسي أن لا يقع لها إلا معاني الموت والفناء»(39). وأدّى الشّعور بالعجز إلى حيرة وجوديه متفاقمة مردّها إلى عسر امتلاك حقيقة الذّات والآخر والغيب.

وكشف أبو هريرة عن عمق هذا الشعور بقوله في «حديث الغيبة تطلب فلا تدرك» : «أريد أن أعرف أنا خالق الله أم الله خالقي»(40). غير أنّ بطل المسعدي، جسور لا يرضى بمنزلته الراهنة وإن كانت مترسّخة في الوهن والفتور والتأزّم. لأنه يخلق من العجز رغبة يستمدّ منها مبرّر وجوده، ويشرّع لفعل بشري يغالب العوائق الظّاهرة والخفيّة، الماديّة واللامرئيّة طلبا لانتصار الإرادة ورغبة في الاستمرار والبقاء. ويحتفل المسعدي في «السد» بالرّغبة في تغيير الحال والنفس احتفالا لا يخلو من دلالة رمزيّة عميقة مفادها التغني بروح المبادرة، وبقيم الصبر، وكدّ الخاطر، ويقول في «السدّ» على لسان «غيلان» «الكفر بالنواميس والحدود والعراقيل وإنكار العجز والإسلام ونفي العدم. وهو الايمان بالفعل»(41).

بهذه العبارات الموحية المؤثّرة في متقبل قصص

المسعدي، تحدى أبطاله الوجود وما في الوجود من قوى مناهضة للإرادة البشريّة.

2.2. سرّ الوجود ومعنى الكيان:

يقدّم المسعدي في « السد» و«حدّث أبو هريرة قال...» و « مولد النسيان وتأملات أخرى » و « يوم من أيام عمران» مسيرة حياة أبطال اختلفوا في الأسماء (غيلان وأبو هريرة ومدين والمسافر والسندباد وعمران). وجمعت بينهم وحدة المعدن، ومنزلة كلّ منهم في الوجود. وقد عرض مغامرة هؤلاء الأبطال في صميم الوجود، وطرح من خلالها مفهوم الحياة عندهم. وهي عبارة عن قصّة طويلة تقوم على منطق الصيرورة والتبدّل. إنها رحيل لا يني وطلب الفعل والحركة، ونفي الجمود ومسيرة الأبطال على اختلاف مطامحهم خلقًا وفعلاً وخلودًا وطمأنينة تؤكّد سمة الرّحلة. ولعلّ هذا ما تبين عنه شخصيّة أبي هريرة مثلا. وقد علّق عليها «ابن مسلمة السعدي» بقوله في حديث الشّيطان: «كان أبو هريرة كالماء يجري، لم نقف له في حياته على وقفة قطّ كالمستعدّ إلى الرّحيل لا ينقضي عنه الرّحيل»(42).

لقد انطلقت شخصيات المسعدي من الواقع اليومي المتّسم في آثاره بالسكون والجمود والقناعة والاستقرار، وخلق الأبطال ذواتهم خلقا جديدا على ضوء ما يعتمل في نفوسهم من قيم الإرادة والحريّة والتحدّي ومشاعر الحيرة والعجز أمام قوى الوجود الظاهرة والخفيّة المتحكّمة في مصير الإنسان. وتاقوا بعد ذلك كلّ بطريقته، إلى الفعل والخلق والخلود والطمأنينة الأبديّة، ولاقوا في سبيل مطامحهم شتّى ضروب الصعاب والمشاق الماديّة والمعنويّة واصطدموا بنواميس الوجود كحركة الزّمان وزوال الكائن واستحالة الخلود ومعرفة الغيب ومحدوديّة الإرادة. وإذا الإنسان في خضمّ مسيرة الأبطال ذات متوتّرة طامحة باستمرار إلى الأفضل ولكنها سائرة إلى الزّوال والفناء. وقد تولى المسعدي في مقدّمة كتاب: «حدّث أبو هريرة قال...» تلخيص مسيرة حياة أبطاله بالقول: «الحياة كون واستحالة ومأساة»(43).

وعلى هذا النحو يقدّم مفهوم الحياة المخصوص، ويطرح بمناسبة ذلك قضايا فكريّة منها المأساة والصّراع مع قوى الوجود المرئيّة واللامرئيّة والمقدّس والمدنّس، وأسئلة محرقة تتصل بالوجود والعدم فليس للإنسان إلاّ أن يجاهد ويكافح حتّى ينحت كيانه ويؤصّله.

3.2.نسيج القيم:

آثار المسعدي، كما يراها صاحبها(44) -وكما تبدو للقارئ عامّة- عبارة عن تأملات في وضع الإنسان في الوجود. قدّم من خلالها خلاصة ما انتهت إليه «بصيرته القافية أثر كلّ خافية وإبهام»(45) وقد غلب عليها نفس أخلاقي بحت نسج بواسطته شبكة متضافرة من القيم، وتحوّل المسعدي إلى داعية ربما يمثّل في مستوى وظيفته الأبوّة والصداقة والنبوّة والقاعدة القانونيّة بالمفهوم الحديث، وتغدو الكتابة الإبداعيّة عنده احتفالا عميق الدّلالة بقيم الإرادة، إرادة الفعل والحركة والخلق والمطلق والحريّة، وما تعنيه من نبذ القيود والكفر بالحدود والمثبّطات والطّموح من أجل بناء الذّات وتأصيل الكيان والتأثير في الوجود وتحقيق «الفتوح الفكريّة» المفضية إلى «الوجود الحق»(46) وإلى : «الباب الذي وراءه العدم»(47) وباختصار حوّل المسعدي مقام الإنسان في الوجود إلى منظومة أخلاقيّة تتجلّى في أشكال شتّى.

4.2. محاكاة المقدّس والاشتكال (48) والتخييل والعجيب:

اللغة في مؤلفات المسعدي أداة فنيّة طيّعة يغرق الكاتب في تجويد عباراتها وتصريف الكلام فيها تصريفا بديعا. وقد جعلها غاية القول ووسيلته في آن. وأضحت عنده هاجسا فنيا وفكريا أفضى به إلى الحنين إلى الأصول أي إلى الزّمن القديم(49). وجسّم هذا

الحنين بالاستئناس بلغة عربيّة قديمة يحاكي فيها النص القرآني محاكاة صريحة حينا وضمنيّة أحيانا. فنسج على منوال آياته نَسْجًا(50) وسَلْخًا(51) ومَسْخًا(52)*. ويلتبس الأمر على القارئ في البدء فيخلط بين النصّ القرآني ونصّ المسعدي، مادام هناك حديث عن «إنجيل صاهباء»(53) و «قراءة حمزة»(54) لكنّه سرعان ما يفهم أنّه لغز من ألغاز المسعدي اللغويّة. وليس له من هدف غير إمتاع القارئ وإخراجه برهة من الزمن التاريخي الخطي إلى زمن دائري أسطوري خالد، وإثارة نفسه وهزّ طبائعه، وملء أذنه بإيقاع يحاكي المقدّس الطقوسي ويذكّر بحياة الأديرة والمعابد، وبمعتقدات الشعوب المختلفة(55).

كما تنفتح العبارة اللغويّة في أدب المسعدي على الإيحاء والإشارة اللطيفة المنحدرة من أصول رمزيّة كثيفة. فاللافت للاهتمام فيه تواتر حضور الرّموز الثقافيّة الكليّة كالماء والنور والنار والفجر. وتشعّ في سياقات كثيرة من آثاره بما فيها من طاقة شعريّة، ومن غزارة دلاليّة وتمنح النصّ بمقتضاها عمقا أسطوريا وقاعا ماورائيا وأرضيّة سانحة للتخييل وارتياد عوالم غريبة عجيبة لا ترى بالعين بل بالصيرة، ويعيشها الإنسان على صعيد الحلم والخيال. فتنبعث في نفسه الدهشة والارتياح، ويحثّه حثّا على الولع بهذا الضرب من الأدب اللطيف الغريب في آن الأدب الذي لا يشير إلى مرجع مفضوح بل يوحي بعوالم متداخلة متناقضة تعمل ذاكرة القارئ وفكره على تبيّن مراميها الجمالية وأبعادها الفلسفيّة. وينصرف الكاتب، إضافة إلى ما تقدّم، إلى استلهام أساطير الشعوب المختلفة في مواضع عديدة من آثاره. إذ نجد صدى واضحا لقصص الخلق(56) والبحث عن الخلود ونبات الحياة(57) والبعث(58).

لقد تحوّل الأدب مع محمود المسعدي إلى فضاء يعيد فيه المبدع التفكير في مسائل كليّة أرّقت الإنسان، ولا تزال تؤرقه، والأهمّ من ذلك أنه جعلها تخدم أغراضه ومقاصده الفكريّة والجماليّة وتستجيب لتصوّره لمقوّمات الأدب من جهتي الشكل والمضمون.

أمّا نسق اللغة في أدب المسعدي فغريب المنزع، عجيب المعجم. من ذلك أنّ الناظر يلفي فيه كلمات لاوجود لها في المعجم بل هي تركيب أصوات وتوليف كلم على كلم، ولا معنى يستفاد منها. ومنها قوله في حدّث أبو هريرة «بنصلدَ لَمْ، بَنْهَرَ تَلْغَمَ بزْآنَهَنْدَمَ»(59) فظاهر هذه الكلمات -كما هو بيّن- أصوات عربيّة. لكنها لا تؤدي معنى مفهوما. فكأنه كلام أعجمي الأصل أو كلام هواتف أو جنّ. بيد أنّ المعجم يبقى صلبا عتيّا عتيدا، يذكّر بالأصول وبالمفاهيم وبالمقولات الفلسفيّة والصّوفية على نحو ما يمثله هذا المقطع: «وقد غلب السكون الزمان. أنا لا أمرّ ولا أحوّل. أنا الوجود. أنا الخلود»(60).

وتغدو لغة المسعدي، تبعا لذلك، ذاتيّة الإحالة (61) (autotélique) مغرقة في المجاز، سليلة الاستعارة، توحي إذ تصرّح وتخفي إذ تفهم. يقول: «وتجرّعت ليلى الحيرة بالظلام»(62) أو قوله واصفا «عين سلهوى» عين الخلود: «ومن ولج العين خرج منها بخار يضحك هزؤا»(63).

وتنفتح لقارئ هذه الأمثلة محجّات قصيّة وأفق من التخييل واسع تتلاطم فيه المعاني وتنكشف فيها «الفتوح الفكريّة»، ويختلط التاريخي بالمتخيّل، واليومي بالمقدّس، والذاتي بالإنسانيّ، والفكر بالعاطفة، ويدرك قارئ أدب المسعدي لذّة مشتهاة لم يكن يتصوّرها. فإذا به يعيشها في أفق اللغة الغلوّ. أليس الأدب بعد هذا كلّه إلا كشفا للحجب وارتيادا لغويا للغيب وطلبا دفينا للمتعة واللّذة لذة الوهم والخيال المجنّح. ولعلّه بهذا وذلك يكون الأدب عند المسعدي أولا يكون!

خاتمة:

يتّضح ممّا تقدّم أنّ آثار محمود المسعدي مقالات ونصوصا قصصيّة -تضافرت لتؤكّد هوسه بالأدب. ذلك أنّ النّاظر لا يعدم كتاب «تأصيلا لكيان» حدّا في للأدب من حيث المقوّمات والخصائص والوظائف. كما

سعى بالتوازي مع ذلك، في «حدّث أبو هريرة قال...» و «السد» و «مولد النسيان وتأملات أخرى» إلى تحقيق مكوّنات نظريّته في الأدب. فتكامل -على هذا النحو- المشغل النظري مع الاهتمام التّطبيقي. ويغدو الأدب -تنظيرا وممارسة- عبارة شاملة عن الذّات والمجتمع والكون وعن التاريخ والحلم. وعن الفكر والعاطفة وعن الواقع والغيب في آن واحد. ولا شكّ أن المسعدي استطاع - بوعي أو بدونه - أن يستوعب آراء النقاد العرب القدامى حول الأدب ولا سيّما الشعر منه، وأن يستلهم من الدراسات الغربية الحديثة المتصلة بالخطاب الأدبي شعرا ونثرا بعض مفاهيمها ومقولاتها وإن لم يحل عليها إحالة صريحة في مقالاته ومحاضراته. فصاغ من جهود المنظرين القدامى والمحدثين نظريّة مخصوصة قوامها الشمول والتنوّع، وذات أبعاد إنسانيّة كليّة. فانصهرت تبعا لذلك تصورات دارسي الأدب ونقاده قديما وحديثا لتكوّن تصورا طريفا وليد فكر المسعدي وخياله، يستند إلى الموروث على تعدّد أصوله وروافده لكنه ينفصل عنه ليترك المجال لفاعليّة الذات المبدعة حتّى تنتقي وتختار وتلائم بين رؤى المبدع ومقتضيات الإبداع الظاهرة والخفيّة.

الهوامش والإحالات

(1) لمزيد التعمق في خفايا هذه الظاهرة راجع : الطاهر لبيب : سوسيولوجيا الثقافة. دار الحوار للنشر والتوزيع. ط. 3 سوريا 1987. ص.10.

2) مثل مجال اهتمام اليونان(آراء أفلاطون وأرسطو في المحاكاة وفي الأنواع الأدبيّة) والعرب على وجه الخصوص. أُنظر على سبيل الذكر لا الحصر أعمال :

* أرسطو : فن الشعر. ترجمة عن اليونانية. عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة. بيروت. لبنان. ط2. 1973. ص. 3، 7، 151 و 201.
* ابن طبا طبا العلوي (ت 322 هـ) : عيار الشعر. تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلاّم. القاهرة. 1965. ص. 3، 4.
* قدامة بن جعفر (ت 326 هـ) : نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى. مكتبة الخانجي. ط. مصر. 1963. ص. 15-18.
* ابن رشد (ت 595 هـ) : تلخيص كتاب أرسطا طاليس. ترجمة عبد الرحمان بدوي. ط2. دار الثقافة بيروت. 1973. ص. 234.
* حازم القرطاجني (ت 684 هـ) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء. دار الكتب الشرقية. تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. ط.3. دار الغربي الإسلامي. بيروت. 1966. ص. 71 وما بعدها.
* ابن خلدون (ت 808 هـ) : المقدمة. ط. الدار التونسية للنشر. تونس. 1989. ج 2. ص.721.

3) آل النّظر في الأدب عند مختلف الدارسين إلى نظريات منها المحاكاة والتعبير والخلق والانعكاس والأنواع الأدبية. ونعني بالخصوص أعمال المهتمين بالنثر والشعر خاصّة ومنها دراسات الشكلانيين الروس والأسلوبيين والإنشائيين والدلائليين. ولمزيد التعمّق في هذه الناحية، أُنظر على سبيل المثال لا الحصر: شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب. دار الحداثة للطباعة والنشر. لبنان. بيروت. ط1. 1986. ص. 10، 49، 81، 113، 127، 137، 197، 213.

4) ولاسيّما الشعر منه. ونذكر في هذا الصدد المقولات التالية. العدول ecart واللغة اللازمة autotélique والتشاكل isotopie وقد تبلورت في ظل الدراسات الشعرية الحديثة من الأسلوبيين إلى الدلائليين.

5) وإن كان محمود المسعدي لا يولي مسألة الجنس الأدبي أهمية في تناول الأدب. يقول في هذا السياق:

«ليس عندي بين القصّة أو المسرحية وغير المسرحية فرق إلاّ في ظاهر الصورة وشكل الإخراج». «... تأصيلا لكيان». نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله. تونس. د. ت. ص. 39.
6) دار الجنوب للنشر. تونس. 1992.
7) دار الجنوب للنشر. تونس. 1992.
8) نشر مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله. تونس. ط. د. ت.
9) «... تأصيلا لكيان». ص. 201. 206.
10) المصدر نفسه. ص. 85. 151.
11) م. ن. ص. 47.
12) م. ن. ص. 36. 38. 97. 125. 132.
13) م. ن. ص. 38-63.
14) م. ن. ص 37.
15) م. ن. ص. 36.
16) م. ن. ص. 37.
17) م. ن. ص. 37.
18) م. ن. ص. 36.
19) م. ن. ص. 36.
20) وردت هذه العبارات في سياقات مختلفة من مقالاته أُنظر على سبيل المثال: «... تأصيلا لكيان» ص66، 67، 97.
21) ماجد السامرائي : مجلة أقلام العراقية عدد 2. السنة. 1979. أُنظر : محمود طرشونة : مباحث في الأدب التونسي المعاصر. المطابع الموحدة. تونس. 1989. ص. 166-177.
22) «... تأصيلا لكيان». ص. 43.
23) م. ن. ص. 119.
24) م. ن. ص. 29.
25) م. ن. ص. 132.
26) م. ن. ص. 43.
27) م. ن. ص. 119.
28) م. ن. ص. 63.
29) م. ن. ص. 65.
30) م. ن. ص. 67.
31) م. ن. ص. 40.
32) م. ن. ص. 40.
33) م. ن. ص. 41.
34) المصطلح استعمله حازم القرطاجني في «مناهج البلغاء وسراج الأدباء». بمعنى الغموض المتصل بالمعاني. أُنظر المرجع السابق. ص. 177 وما بعدها.
35) «... تأصيلا لكيان». ص. 41.
36) أُنظر أعلاه الهامش الثالث.
37) ترقى آراء المسعدي حول الظاهرة الأدبيّة حدا ومقومات وخصائص ووظائف إلى مستوى النظريّة وما تعنيه من تساوق مكوّناتها وانسجام بعضها مع بعض. فالمتأمل فيها يلفي حضور شتى النظريات التي تبلورت في ظل الدراسات الحديثة حول الأدب وإن كان قد استفاد منها وتجاوزها. ثمّ إنه ظلّ وفيا في نصوصه القصصيّة إلى مفهوم الأدب في مقالاته فتناغم عنده التنظير والابداع بل الثاني يصدر عن الأول.
38) أُنظر خاصّة أعمال :
Jakobson (Roman) : Questions de poétique. Ed. du Seuil. Paris. 1973. P113, 126.

Cohen (Jean) : Théorie de la figure in thématique de la poésie. P. 105.

Structure du langage poétique. Paris. Flammarion. 1966. P25, 28.

(39) محمود المسعدي : «مولد النسيان وتأمّلات أخرى». نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله. تونس. د. ت. ص. 11.

40) محمود المسعدي : «حدّث أبو هريرة قال...». دار الجنوب للنشر. تونس. ط4. 1997. ص. 177.

41) محمود المسعدي : «السدّ». دار الجنوب للنشر. تونس. 1992. ص. 49.

42) «حدّث أبو هريرة قال...» ص. 197.

43) المصدر نفسه. ص. 10.

44)يقدّم الأدب عند المسعدي رؤية فكريّة تجاوز المعهود والمألوف في حياة الناس. وقد عبّر عن ذلك صراحة في مقدّمة كتاب: «مولد النسيان وتأملات أخرى» ويقول في هذا الصدد: «وتلك في جملتها تأملات ثلاث [كذا في الأصل] اختلفت في اللون والصيغة وجمعت بينها وحدة المعدن فالنسب». المرجع السابق .ص. 5. ولمزيد التعمق في هذه الناحية، أنظر الحوار الّذي أجراه ماجد السامرائي مع المسعدي وقد ورد بالحياة الثقافيّة عدد 8. جانفي. فيفري. 1981. ص ص 50. 61.

45) مولد النسيان وتأمّلات أخرى. ص. 10.

46) م. ن. ص. 5.

47) «...تأصيلا لكيان». ص. 119.

48) أُنظر أسفله الهامش(43) وراجع أيضا مقال محمد الهادي الطرابلسي : من مظاهر الحداثة في الأدب: الغموض في الشعر. مجلة فصول. مجلد6. عدد3سنة 1986 ص28، 34.

49) هذه الفكرة تغلب على فكر المسعدي، بل إنّه يعتبر الحياة لا تستقيم «إلاّ في جانب منها بالعودة إلى جوهرنا الأوّل». «...تأصيلا لكيان». ص. 139.

50) أُنظر : «السدّ». ص. 69. 72. 92.

51) أُنظر : «مولد النسيان ...» ص. 15-43. 45. 60. و«السدّ». ص. 69. 70. 71. 72.

52) راجع «حدّث أبو هريرة قال...» ص. 134-218.

* استقينا هذه المصطلحات من كتاب لابن الأثير. (أبو الفتح): «المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر». تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. شركة مكتبة مصطفى الباني. 1939. ج. 2. ص. 365.

53) السدّ. ص. 91.

54) «حدّث أبو هريرة قال...» ص. 133.

55) أُنظر في هذا الصدد : طقوس التلبية الواردة ضمن كلام الهواتف والحجرات والسدنة في كتاب «السدّ» ص. 52. 53 و69 وما بعدها.

56) «مولد النسيان وتأمّلات أخرى». ص. 53 و«السدّ» ص. 92.

57) «مولد النسيان وتأمّلات أخرى». ص. 64.

58) «حدّث أبو هريرة قال...». ص. 47. 219.

59) م. ن. ص. 134.

60) «مولد النسيان وتأمّلات أخرى». ص. 66.

61) مقولة تبلورت لدى الإنشائيين وتكون اللغة بمقتضاها كثيفة، والعلاقة بين الدال والمدلول علاقة مبرّرة خلافا لما عليه في لغة التواصل. راجع في هذا الصدد :

Jakobson (R) : questions de poétique. Ed. du seuil Paris. 1973. P. 115.

62) مولد النسيان وتأملات أخرى ص. 26.

63) م. ن. ص. 23.

أدب السّجون : «مناضل رغم أنفه» (*) لـ « عبد الجبّار المدّوري » نموذجًا

محمد بن صالح/ باحث، تونس

مقـدّمة :

ارتبط أدب السّجون في الوطن العربي بظاهرة القمع المستشري في الدّول المستقلّة حديثا (أهملنا الحديث عن الرّوايات التي تناولت هذا الموضوع أثناء فترة الاستعمار) فما إن تخلّصت الشّعوب العربيّة من ربقة الاستعمار المباشر وتاقت إلى بناء دول وطنية تنعم فيها بالسّيادة والحرّيّة والرّفاه حتّى استحال حكّامها طغاة عتاة يكمّمون أفواه المعارضين ويصادرون حرّيّة المثقّفين ويُلقون بالمناهضين لحكمهم في غياهب السّجون والزّنازين .

وهكذا أضحى الوطن الكبير سجنا صغيرا انكسرت فيه الأحلام وتبخّرت بين زواياه الآمال وغدا معتقلا يُخصب الذاكرة ويحفز القابعين داخله إلى تسجيل فترات من حياتهم قاسية وسنوات من أعمارهم بائسة .

واللافت للانتباه أنّ هذا القمع أصبح ظاهرة عامّة امتدّت من المشرق إلى المغرب وتوزّعت على أحقاب متتالية ولم تنقطع منذ خمسينات القرن العشرين إلى يومنا هذا ممّا يؤكّد كثرة التّجارب وتعدّد المقاربات .

I ـ كثرة التجـارب وتعـدّد المقـاربات :

لا نهدف من وراء هذا العنوان إلى تحليل ظاهرة أدب السّجون في البلدان العربية تحليلا معمّقا مفصّلا والمقارنة بين نماذجها للوقوف على نقاط الاختلاف والائتلاف بينها . نريد فقط أن نشير بإيجاز إلى أنّ هذه الظّاهرة شكّلت جزءا مهمّا من المدوّنة القصصيّة العربيّة وعالجت قضايا محدّدة بطرائق مخصوصة وركّزت على محورين كبيرين تشابكت عناصرهما وتفاعلت أحداثهما . فقد استعرضت بعض النّصوص أساليب التّعذيب الوحشيّة التي استعملها الجلاّدون لتدمير المعتقلين وانتزاع الاعترافات منهم في حين رصدت نصوص أخرى انعكاسات فترة الاعتقال على سلوك السجناء بعد تسريحهم .

*) كتب محمد بن صالح هذا النص في الوقت الذي مازالت فيه رواية "مناضل رغم أنفه" مخطوطة، وقد صدرت في طبعتين سرّيّتين، الأولى في مارس 1995 باسم مستعار (جلال طويبي)، والثانية في سبتمبر 2004 بالاسم الحقيقي لمؤلفها (عبد الجبار المدوري). وفي جانفي 2010 تكفلت دار صامد بنشرها في طبعة أنيقة من 250 صفحة بعد إلغاء الرقابة المسبقة على نشر الكتب. وقد حافظت هذه الرّواية على محتواها ولم يقع تغيير سوى العنوان الذي تحوّل من "مناضل رغم أنفه" إلى "...رغم أنفك".

والنماذج الّتي صوّرت هذه الظاهرة كثيرة ومن أهمّها « العسكريّ الأسود » ليوسف إدريس (1962)، «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم (1966) ، »الوشـــم« لعبد الرحمان مجيد الربيعي (1972) ، »الكرنك« لنجيب محفوظ (1974)، «شرق المتوسّط» لعبد الرحمان منيف (1975)، وروايات مبارك ربيع «رفقة السلاح والقمر» (1976)، «والرّيح الشّتوية» 1977))، وعبد الكريم غلاّب «سبعة أبواب» 1965)) وحميد الحمداني «دهاليز الحبس القديم»، (1979). . .

والمطّلع على هذه النّصوص يتبيّن التداخل الجليّ بين ما وقع داخل السّجن وما ترتّب عنه. ففي «العسكري الأسود» و«الكرنك» يصف يوسف إدريس ونجيب محفوظ الوسائل التي يستخدمها المثقـفون لتخطّي الأعراض التي تنتابهم من جرّاء السّجن والتعذيب. وفي «تلك الرائحة» يحسّ المثقـف بمشاعر الانحباس والانحصار والدّوران في حلقة مفرغة ويعتبر المستقرّ الجديد سجنا آخر ويفشل في استرجاع علاقاته الحميمة بأهله وأصدقائه وحبيبته. . . أمّا كريم النّاصري بطل رواية «الوشم» المنهار فقد انتهى إلى حالة من الإحباط واليأس والاعتراف والخيانة. وتصوّر رواية «شرق المتوسط» قدرة المناضل على احتمال الأذى والتعذيب والصمود ثم انهياره واعترافه و مغادرته الوطن للتعريف بقضيته لدى المنظّمات الدولية المهتمة بحقوق الإنسان . . .إلخ.

بدت هذه النّصوص مثقلة بهموم الفرد العربي وطموحات المثقفين الملتزمين وآمال الشعوب، كاشفة طبيعة النّظم الحاكمة المتحكّمة في مصائر شعوبها، منددة بقمعها وعسفها .فكُتبت بلغة حزينة مضرّجة بدماء المناضلين الذين تعرّضوا لأبشع أنواع العسف وأفظع ضروب الإهانة، لغة منغمسة في عالم الأنين والمعاناة والانكسارات والخيبات.

ولئن سجّلت ظاهرة سجن المثقّفين حضورها في أغلب الأقطار العربية فإنّ تحويلها إلى نصوص قصصيّة تفاوت من بلد إلى آخر. وتُعدّ تونس من البلدان التي يندر فيها الإنتاج الأدبي الّذي يؤرّخ لظاهرة السّجن رغم تواتر سلسلة القمع والمحاكمات السّياسيّة منذ عقود. وقد ظهرت في السنوات الأخيرة بعض الكتب التي تُسجّل هذه التّجربة.

II - أدب السّجون في تونس:

محاولات قليلة تصدّت لهذه الظّاهرة بأساليب مختلفة من قبيل»cristal» لجلبار النّقّاش و«الحبس كذّاب والحي يروّح» لفتحي بن الحاج يحي. وليس بوسعنا إدراج هذين الأثرين في خانة الإبداع القصصي.فهما يتراوحان بين المذكّرات واليوميّات والشهادة التّسجيليّة ومن ثمّ يعسر تحديد جنسهما الأدبي. ذلك أنّ جلبار النقاش وفتحي بن الحاج يحي ليسا بكاتبين بل هما مناضلان يساريان سُجنا في سبعينات القرن الماضي فسجّلا تجربة الاعتقال .لذا ينتمي هذان الكتابان إلى أدب السّجون بصفة عامّة. أمّا النّصّ الذي استلهم مادته من هذه التجربة والّذي ينتمي إلى عالم القصّ فهو «مناضل رغم أنفه» لعبد الجبّار المدوري.فأيّ منهج ملائم لمقاربة هذا النّصّ؟

1 – قراءة إيديولوجيّة لرواية إيديولوجيّة:

قد يبدو هذا العنوان غريبا ومثيرا للدّهشة في زمن تخلّت فيه المقاربات النّقديّة عن دلالة الرواية الإيديولوجية واهتمّت بمقوّماتها الفنية. وقد تكرّس هذا المنحى منذ عقود حتّى أصبح قناعة راسخة يتشبّث بها جهابذة النّقد ويتوق إليها المبتدؤون السّاعون إلى ترسيخ أقدامهم في هذا المجال .لذا قد تكون العودة إلى النقد الايديولوجي ضربا من الحنين إلى مدرسة نقديّة ولّى عهدها وتجديفا ضدّ التيّار الجارف وإحياء لمقاربة استحالت رميما. ورغم هذا الاقتناع فقد أقدمنا على قراءة هذا النّصّ من زاوية إيديولوجية لأنّه لا يخفي الخلفيّة الإيديولوجية الّتي تحرّكه ولا يُضمر مقولاته الإيديولوجية المستوحاة من الفكر الماركسي والتي تجلّت بدون لبس في ثناياه. وسنسعى إلى تبيان ذلك من خلال دراسة الشخصيّات وعناصر أخرى .

أ - الشّخصيّات :

تحرّكت في فضاء هذا النّصّ شخصيّات شتّى اضطلعت بأدوار مختلفة واحتلّت مواقع متفاوتة الحجم وأقامت فيما بينها شبكة من العلاقات. وقد شغل جابر مساحة هامّة من نسيج السّرد وارتبط بسائر الشّخصيّات :

البطل جابر ولد مبروكة:

بدت حياة جابر حلقات من القمع والإهانة والمذلّة مترابطة ومتداخلة، حلقات خلت من البسمة والفرحة والحنان والعطف. فجابر شاب مقطوع النّسب. فهو لا يحمل بطاقة هويّة ولا ينتمي إلى عائلة محدّدة ولا يتأصّل في رقعة جغرافية معيّنة .فقد روت له أمّه الّتي عاشت مشرّدة بلا أب ولا أمّ أنّها تعرّفت إلى أبيه لمّا هرب من الجزائر حيث ارتكب هناك جريمة قتل فعاشرته ثلاث سنوات ثمّ قرّر العودة إلى الجزائر لكنّها رفضت مرافقته فتركها وسافر. وهكذا حُرم جابر من اكتساب هوية ومن عطف أبيه وحنانه فلُقّب باسم أمّه «جابر ولد مبروكة» وكأنّه ابن زنا ونتاج لحظة عابرة طائشة وابن أب عابر سبيل في حياته.

وفي القرية عاش جابر مع أمّه في «غار الثّعلب» في كوخ متداع تحيط به زريبة لتربية الأغنام. كان يرعى أغنام إقطاعي كبير، فظّ غليظ القلب، يغضب لأتفه الأسباب ويشتم أمّه دون سبب مقنع. تعرّض جابر في هذه القرية للإهانة والقسوة، وعاش حياة تختلف عن حياة أبناء القرية الآخرين. فلمّا كان أترابه يرتادون المدرسة كان يرعى أغنام أحد الفلاّحين الشّداد، وحينما ينعم الأطفال بالرّاحة كان يتنفّس الغبار في الصّيف ويتعثّر في الوحل في الشّتاء. وإذا ما شاهد الآخرين يركبون السّيارة أو الدّرّاجة النّاريّة أو ينشدّون إلى التلفاز كانت أحلامه تكبر عبثا. . . ذلك هو أهمّ ما ميّز حياته في صباه: طفولة شقيّة وأحلام مجهضة وآمال محبطة، وحرمان وشتم وتحايل.

استحالت حياة جابر جحيما لا يطاق وأضحت علاقته بصاحب الأغنام متشنّجة متوتّرة .فلمّا طالب بالتّرفيع في الأجر هدّده وحينما ماتت على يديه نعجة أثناء التّوليد طرده.

وقد اقترن هذا الطّرد بالتمرّد على الفلاّح وسبّه وشتمه و.مثّل بداية مرحلة جديدة قوامها رفض الإهانة والبحث عن شغل في القرية أو بعيدا عنها مثل العمل في معمل المياه المعدنية لكنّه طُرد منه أيضا. وقد قاده هذا البحث إلى التّوجّه إلى المدينة حيث اتّخذها ملاذا ليحمي نفسه من المهانة والمذلّة، وهناك اشتغل «مرماجي» في حضيرة وافترش «كرذونة» والتحف السّماء. لكنّ العمل في الحضيرة لم يدم طويلا فسرعان ما ألقي عليه القبض وزُجّ به في السّجن دون أن يرتكب أي-جُرم.

ويُعدّ السّجن لحظة فارقة في حياة جابر وحدّا فاصلا بين مرحلتين وقد أطنب الرّاوي في وصف ما تعرّض له جابر هناك. فكيف اُعتُقل؟ وماذا ترتّب عن هذا الاعتقال؟

لم يكن جابر مناضلا حتّى يُسجن ولا قائدا حتّى يُطارد ولا معارضا حتّى يضطهد وإنّما لعبت الصّدفة دورا في اعتقاله. فقد كان، ذات ليلة، قلقا مسهّدا فخرج يمشي ليخفف عنه هذا السّهاد فلاحظ شخصين يكتبان بالدّهن الأحمر على الجدران ويوزّعان المناشير، التقط ورقة وأخذ يقرؤها متّكئا على الجدران فاتّسخت ثيابه بالدّهن الأحمر. هرع الشّابّان للإفلات من سيّارة كانت تلاحقهما فأخذ يجري معهما دون أن يدرك أسباب ذلك فاعتُقِل. وقد تبيّن فيما بعد أنّ هذين الشّابين ينتميان إلى حزب العمّال ويوزّعان مناشير ممضاة باسمه .لذا أُلصقت بجابر تهمة الانتماء وهو منها براء. وهكذا بدأت رحلة العذاب. فقد تعرّض للضّرب واللطم واللكم والرّكل والسّبّ والشّتم منذ أن ألقي به في سيّارة الشّرطة، وراوح السّجّانون بين التّرغيب والتّرهيب وزاوجوا بين الإهانة المادّيّة والإهانة المعنويّة، وتفنّنوا في تعذيبه للاعتراف بانتمائه والوشاية برفاقه: لسع جسمه العاري بسياط، تعليقه، التمدّد فوق ظهره، اللعب بمؤخّرته، مخاطبته بلغة بذيئة وكلام جارح، تغطيس رأسه داخل سطل ماء متعفّن

أسود وخاثر، انسياب البول السّاخن على وجهه، ورمي سطل قاذورات على وجهه وشدّ وثاقه إلى السّرير...

وأينما حلّ جابر أُهين . ففي «بيت غزرائيل» عاش لحظات مرعبة لازمته أيّاما وأيّاما وسمع أقوالا للجلاّدين سكنت أذنيه أشهرا وأشهرا . ففي هذا البيت حبال وأسلاك وكلاليب من الحديد في أشكال مختلفة ومسامير قديمة وقطع من الحديد الصّدئ ودماء مجمّدة على الحيطان وبقايا هيكل عظمي لترهيبه ودفعه إلى الانهيار والوشاية برفاقه المفترضين وإن أصرّ على التّحدّي أقنعه الجلاّدون بأنّ مصيره لن يختلف عن مصير من مرّوا بهذا البيت. وقبل الدّخول إلى مكتب المحامي أمروه «بنزع جميع ثيابه بما في ذلك ملابسه الدّاخلية. بقي عاريا كما ولدته أمّه إلى أن أتمّ العون فلي ثيابه فليا دقيقا. وقبل أن يأذن له بارتداء ملابسه أرغمه على الرّكوع والسّعال بقوّة مع إبراز لسانه حتّى يتأكّد أنّه لا يخفي شيئا في مؤخرته أو داخل فمه» وهكذا تعرّض جابر لشتّى أنواع التّعذيب والإهانة والإذلال والتحقير.

إلاّ أنّ السّجن ليس سبّا وشتما وإهانة و تعذيبا فحسب بل له وجه آخر قوامه المحبّة والرأفة والمساندة وتبني القضايا العادلة مثل قضيّة جابر. فقد ساعده محمود على التّعلّم وفكّ الحروف ودفعه إلى التّساؤل عن دلالا ت كلمات من نحو الحزب والديمقراطية وحقوق الإنسان. وكلّف حزب العمّال بالتعريف بقضيّته وكانت الطبيبة سارّة لطيفة معه مشفقة عليه. لذا انحاز جابر إلى محمود وسانده في مخاصمته «الفرطاس» الّذي فرض على المساجين نظاما خاصّا وقاوم معه أعوان البوليس إثر تلك المعركة. فكان حاضره مختلفا عن ماضيه وكان السّجن تجربة ثريّة أفادته كثيرا و مدرسة غنيّة عوّضت ما حُرم منه ماضيا وعمّقت وعيه بالعالم المحيط به حاضرا.

وتنتهي رحلة جابر بالهروب من المحكمة، والهروب يعني تحدّي السلطة القضائية الّتي وُظّفت لخدمة السلطة الحاكمة وتبرير قمعها وانتهاكها أبسط حقوق الإنسان. ونجاح جابر في الفرار من المحكمة يعني أيضا هشاشة الجهاز الأمني الذي جُعل لمراقبة المساجين وقدرة البعض على تحدّيه دون عناء. وهكذا وجد جابر نفسه حرّا طليقا تساعده الطبيبة سارّة على التّخفّي ويبحث عمّار عن أمّه.

تلك هي صورة هذا البطل كما صاغها خالقها. فقد حكم الكاتب على جابر بأن يعيش هامشيّا مهمّشا في كلّ مراحل حياته. فهو راع في «غار الثّعلب» وعامل وقتي في القرية و«مرمّاجي» في المدينة. ومن ثَمّ انتمى إلى البروليتاريا الدّهماء الّتي تعيش على هامش الدّورة الاقتصادية وتتبنّى الفوضويّة إيديولوجية لها وتتميّز بالعفويّة المدمّرة أثناء اشتراكها في الأحداث العنيفة. لذا لا تصلح البروليتاريا الدّهماء أن تكون بطلا يرمز إلى جملة من القيم والمبادئ يؤمن بها الكاتب ويريد طرحها من خلاله. فالبروليتاريا الدّهماء أو الرّثّة ليست الطبقة العاملة الّتي تحدّث عنها لينين والّتي تحتاج إلى توعية المثقّف لتتجاوز واقعها المادي الملموس وترتقي بوعيها وتكون وقود الثورة ومحقّقة أحلام الكادحين ومبشّرة بالمجتمع الجديد الخالي من الاستغلال والاضطهاد. والمهمّش لن يقدر على تغيير وجه التّاريخ أو الاضطلاع بدور حاسم في المجتمع بل قد يقوم بأدوار سلبيّة. وعندما تحدّث ماركس عن البروليتاريا الرّثّة لاحظ أنّها مؤهّلة للقيام «بأحطّ الأعمال اللّصوصية وبأقذر أنواع الانحلال الخلقي»، وحين درس لينين ظاهرة الرّعاع والمعدمين انطلاقا من الواقع الرّوسي عشيّة الثّورة أكّد أنّ الحالة النّفسيّة لهذه الفئات تتّسم «بالتّذبذب الطّفيلي وعدم الكفاءة لخوض النّضال» (أُنظر: د. خلف الجراد: البروليتاريا الرّثّة في العالم الثالث/ مجلّة «دراسات عربيّة»، 19 مارس 1983، صفحة 98/ 99).

إلاّ أنّ السّجن لم يضمّ جابرا والجلاّدين فحسب فقد ضمّ شخصيّات أخرى بينها قواسم مشتركة.

صورة المناضل الشّيوعي:

سعى راوي «مناضل رغم أنفه» إلى تقديم صورة مخصوصة لمناضلين شيوعيين اضطلعوا بجملة من الأحداث والتقاهم جابر في السّجن وفي مكتب

المحامي والمستشفى العسكري. وقد «عكست» أقوالهم وأفعالهم الايديولوجية التي يحملونها ورسمت لهم صورة مطابقة لهذه الايديولوجية. وإنّ استعراضا لهذه الشّخصيّات لكاشف لهذه الصّورة:

محمود الشّيوعي:

انتقى له الرّاوي من الصّفات الماديّة أحسنها ومن الصّفات المعنويّة أفضلها. وعندما يصفه يرتقي الوصف إلى مصاف الغزل. فهو شابّ وسيم رشيق جمع بين بياض البشرة وسواد الشّعر، ورقّة الشّفاه وتحفّز العينين وقد عُرف بين السّجناء بأنّه شيوعي: «محمود... هذا منكم... شيوعي مثلك.» وهو يُعدّ من سجناء «الانتماء» وله وضع خاصّ في السّجن.

محمود سجين سياسي اُعتُقل أكثر من مرّة بحكم انتمائه إلى حزب العمّال. لذا زار أربعة سجون موزّعة بين أقصى الشّمال وأقصى الجنوب. فقد أمسك متلبّسا بتوزيع المناشير وعُذّب تعذيبا خلّف له كوابيساً لا تزال تلازمه، هو مناضل خارج السّجن وداخله، جريء لا يعرف الخضوع ولا الخنوع. وقد تجلّت شجاعته أثناء مطالبته بحقوقه وحقوق المساجين السّياسيّين أمثاله إذ انتصب خطيبا مفوّها يعدّد للمساجين المطالب الّتي لا يتمتّعون بها ويحثّهم على افتكاكها ويؤكّد لهم أنّهم أقوياء إن توحّدوا وأنّ أعوان الأمن ضعفاء ولا يستمدّون قوّتهم إلاّ من عصيّهم وهراواتهم بل فكّر في الدّخول في إضراب جوع للمطالبة بحقّه في قراءة الصّحف والمجلات.

وقد ضاعف السّجن جرأته وإقدامه وحمّله مسؤوليات تجاه السّجناء بصفة عامّة وجابر بصفة خاصّة. وقادته جرأته إلى خصومات مع «الفرطاس» و أعوان البوليس.

وفي السّجن عرف محمود كلّ أنواع التّعذيب من قبيل الضّرب على الرّأس والتّعليق والحرمان من النّوم والأكل والشّرب والوخز والحرق والتّغطيس في الماء. وبعد خروجه من السّجن تعرّض للضّغط وحُرِم من العمل والعلاج والحصول على جواز سفر، وطرد من العمل كلّما اشتغل وأُهين أمام زوجته وابنه الأكبر.

وكانت علاقة محمود بجابر علاقة خاصّة ظنّا منه أنّه شيوعيّ مثله ورفيق دربه ومناضل جدير بالعناية. فقد غمره بمحبّته منذ أن رآه وكأنّه يعرفه منذ زمن طويل، ورحّب به ترحيبا حارّا وأطعمه من الطّعام الّذي أعدّته له زوجته، وبعث في نفسه الرّاحة والطّمأنينة اللتين افتقدهما منذ أن اُعتُقل. وهكذا عرف جابر خطابا وسلوكا مناقضين للمعتاد. بل فكّر محمود في تعليمه القراءة والكتابة، وتوطّدت العلاقة بينهما وراح يشرح له مصطلحات فُرضت عليه فرضا من قبيل الحزب والحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، وبهذا التّوجّه تتكرّس ثنائية المثقف/ العامل. فالعامل يمتلك وعيا حسّيّا لا يتجاوز ما هو ماديّ ملموس ومن ثمّ فهو يحتاج إلى المثقف ليطوّر له وعيه ويرتقي به حتّى يدرك حقيقة الأشياء. ولمّا تكرّس هذا اللّقاء انحاز جابر إلى محمود أثناء الخصومة العنيفة التي جعلته يواجه «الفرطاس» وأعوان البوليس وتجرّأ على ضرب أحد الجلاّدين.

وقد حفل النّصّ الرّوائي بنماذج شبيهة بمحمود.

المحـــــامي:

كهل وسيم صفاته تدلّ على رجولته «رجل في العقد الرّابع، وجهه عريض وله شاربان كثيفان. عليه بوادر صلع لم تتّضح...» (كان ودودا رقيقا مع جابر. يقول الرّاوي: «رحّب به المحامي ترحيبا جيّدا كأنّه يعرفه من زمان ثمّ سأله والابتسامة لا تفارق شفتيه عن أحواله داخل السّجن»... وهوأيضا مناهض لسياسة النّظام القمعيّة ومنحاز إلى قضايا المقموعين والمضطهدين: «ما تعرّضت له يشكّل منعرجا خطيرا للنّهج القمعي الّذي اختارته السّلطة في التّعامل مع القضايا السّياسيّة». وهو محام متطوّع للدفاع عن مناضلي الحرّيات ورمز للعدالة في مجتمع انتفت منه العدالة. وجابر لم يجد من يدافع عنه فقط بل وجد من يعالجه.

الطّبيبة سارّة:

هي طبيبة تعمل بالمستشفى العسكري وقد انتقى لها الرّاوي من الصّفات أجمل ما يميّز المرأة من قبيل سحر العينين ورقّة الشّفتين ورشاقة القدّ وصفرة الشّعر اللّماع المربوط برباط من الحرير الأحمر... وقد كان في نظرتها الكثير من الحنان والعطف والتّأثر بما رأته من آثار التّعذيب البادي على جسد جابر. فكانت عباراتها رقيقة وإحساسها مرهفا...

ويمكن أن نضيف إلى هذه الشّخصيّات الثلاث شخصيّتين أخريين أدّتا أدوارا محدودة لكنّها مهمّة. فعمّار امتطى حافلة وراح يبحث عن أمّ جابر لتكتمل فرحة البطل. أمّا زوجة محمود فقد كانت خير سند له في محنته وأكبر مشجّع له على الصّمود وتحدّي سلطة الجلاّدين.

تبدو هذه الشّخصيّات خالية من العيوب، تمثّل النقاوة وترمز إلى الاستقامة والمبدئيّة والنّضال والتّضحية. وفي الحقيقة هي نماذج صاغها الكاتب في ذهنه وقدّمها إلى المتقبّل فبدت شخصيّات مثاليّة توجد في عالم المثل و قد لا نجد نظيرا لها في عالم الواقع، وهي شخصيّات تذكّرنا بالبطل الايجابي الّذي شاعت صورته لدى كتّاب الواقعيّة الاشتراكيّة فصاغوه صياغة مثالية وجسّدوا من خلاله كلّ القيم الايجابية.

وقد تجلّت الايديولوجية مرّة أخرى من خلال كيفيّة صياغة هذا النّصّ.

ب- المبـــاشرة :

الكتابة القصصيّة فنّ مخصوص له مقوّمات محدّدة تميّزه عن المقال الصّحفي والخطاب السّياسي والمنشور الحزبي. ومن ثمّ تقتضي هذه الكتابة طرائق على الكاتب تمثّلها وامتلاكها ليوفّر لنصّه قدرا كبيرا من النّجاح. فالقاصّ مدعوّ إلى تنويع أساليب الكتابة من قبيل الايحاء والرّمز والمزاوجة بين الواقع والخيال والتّصرّف في أفانين الكلام حتّى يجد القارئ متعة تفتقر إليها النّصوص التي تلتزم التّصريح والتّفصيل والإسهاب.

ولكن عندما يتقيّد الكاتب بأسلوب واحد قوامه المباشرة والخطابة باسم الواقعيّة وإيصال الفكرة للقارئ العادي وتجنّب الغموض والنّخبوية ونبذ التّعالي فإنّه، بالتزامه هذا المنحى، يضعف جانب الإبداع ويحوّل نصّه إلى نصّ خال من الطّرافة. وقارئ نصّ «مناضل رغم أنفه» يلاحظ أنّ الخطاب المباشر هو الخطاب المهيمن على نسيج السّرد والطّاغي على مظانّ النّصّ ممّا قرّب هذا الأثر من الكتابات السّياسيّة المباشرة إذ يندر أن نجد مقاطع سرديّة تنقل القارئ إلى عالم الخيال وتحثّه على قراءة مابين السّطور وتدفعه إلى التّأمّل في ظاهر الفقرة وباطنها.

و المقاطع السّرديّة الّتي تحوّلت إلى خطب سيّاسية مباشرة كثيرة وتمتدّ أحيانا على أكثر من صفحة. مثل النّقاش الّذي دار خلال اجتماع حزبي، سرّي وتمحور حول سياسة السّلطة الحاكمة تجاه حزب العمّال: خطب مباشرة وحديث عن الحرّيات السّياسيّة وإدانة صريحة للنّظام وتشهير بالقمع وتحدّ صارخ للسّلطة الحاكمة..

وتتكرّر مثل هذه الفقرات التي كُتبت بأسلوب مباشر خال من المجاز والتّورية. ففي مقطع مطوّل تحدّث محمود عن العذاب الّذي تعرّض له وعن المطالب الّتي رفعها باعتباره سجينا سيّاسيّا من قبيل تجميع المساجين السّياسيّين في غرفة تتوفّر فيها الظّروف الصّحيّة الملائمة والحقّ في قراءة الصّحف والمجلاّت وفي العلاج وزيارة الأهل ونظافة الأكل ورفض تحيّة الأعوان وإجراءات التفتيش المهينة واحترام كرامة الإنسان... وهكذا افتقر «مناضل رغم أنفه» لأهمّ مقوّم. ذلك أنّ النّصّ الرّوائي هو بالأساس نصّ تخييلي. وعندما ينتفي عنصر التّخييل يفقد النّصّ مشروعية انتمائه إلى عالم القصّ ويصبح ارتباطه بالنّصوص الرّوائية واهيا جدّا بل يقترب كثيرا من أشكال الكتابة الأخرى. والمباشرة تُضعف مقوّمات النصّ الفنّية لأنّها تستجيب لضغط الايديولوجية وتجسّد الواقعيّة الدّاعية إلى إيصال الفكرة على حساب المستوى الفنّي.

والتخييل عمدة النّصوص النّاجحة وضرورة لكلّ إبداع يسعى إلى التّميّز والتّفرّد. يقول حنّا مينه:

«والتخييل ضروريّ جدّا ولابدّ منه باعتباره توسيعا للخيال حول المادّة المشغول عليها وظلالا فكريّة متخيّلة لا تجانب الواقع ولا تقوم مقامه بل تعطيه نكهته، حلمه، نغمته، أفقه الواسع» (حنّا مينه - حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الرّوائية-دار الفكر الجديد 1992 - ص193.).

والنّصوص الرّوائيّة الخالدة هي تلك الّتي ينجح كتّابها في صياغتها صياغة تُقيم معادلة متوازنة بين المباشر والمجّرد والواقعي والخيالي والطّارف والتّالد. وهي معادلة تنأى بالنّصّ عن الموروث وتميّزه عن السّائد وتجعله نصّا متفرّدا يشدّ القارئ إليه شدّا ويُحدث في نفسه متعة وأيّ متعة. وفي الحقيقة خلا هذا النّصّ من هذه المقوّمات.

ولم يكتف الرّاوي بالمباشرة لتقريب الفكرة من ذهن القارئ بل عمد أيضا إلى توظيف العاميّة.

ج - العــــاميّة :

أثارت ثنائية الفصحى والعامية ولاتزال تثير جدلا وتباينا بين النقاد والقرّاء كلّما التجأ إليها مبدع. وقد طرح السّؤال على النّحو التالي: «هل نتنزّل بالفصحى إلى اللّغة العاميّة التي يجري بها التّخاطب: لغة الجمهور؟ أو نتسامى بالجمهور إلى الفصحى التي تجري بها الأقلام: لغة الخاصّة ولسان الثقافة؟...» (محمود تيمور- دراسات في القصّة والمسرح - المطبعة النموذجية - ص (191)

وقد رأى المحافظون والصّفويّون في استعمال العاميّة خطرا يهدّد اللّغة العربيّة الفصحى وعابوا على مستعمليها إفساد لغة القارئ وذوقه وأكّدوا ضرورة الكتابة بلغة توحّد العرب مشرقا ومغربا وتيسّر التواصل بينهم خلافا للعاميّة الّتي لا تتجاوز حدود القطر الواحد ولا تصلح أن تكون لغة تَخاطُب يفهمها العربي أينما وُجد. ورغم هذا الاعتراض فقد حفلت نصوص سرديّة عربيّة منذ ما لا يقلّ عن قرن باللّهجة الدّارجة وأرجع الكتّاب هذا الاختيار إلى أنّ العامية تترجم المستوى الذّهني للشّخصيّات (العامل، الفلاّح، العاطل عن العمل والأمّي...) تعكس ثقافتها المكتسبة وتجنّب الكاتب التّعسّف والإسقاط في حين تعتبر الفصحى لغة المثقّفين القادرين على التّخاطب بها...

والمطّلع على هذا النّصّ يلاحظ جنوح الكاتب المطّرد إلى استعمال اللّهجة العاميّة في مواطن كثيرة وفي فقرات عديدة بل إنّ الفقرة السّردية الأولى من مفتتح الرّواية تضمّنت ثلاث كلمات دارجة مثل «مرامّاجي» و«الشوانط» و «شانطي».

والمتمعّن في ثنايا هذا النّصّ متوقّفا عند استعمال الكاتب هذا الرّصيد اللّغوي الغزير يخرج بجملة من الاستنتاجات:

أ - تردّد هذا المعجم على ألسنة الرّاوي وجابر والجلاّدين فكان معجما ثريّا مختلفا اختلاف الشّخصيّات متنوّعا تنوّع المجالات الّتي أُستُعمل فيها عاكسا حقولا دلاليّة شتّى.

ب - لقد نجح الرّاوي في انتقاء العبارة الدّارجة المشحونة بدلالة مخصوصة قد لا تعبّر عنها المفردة العربيّة الفصحى. ويتعلّق ذلك أساسا باللّغة السّوقية أو مصطلحات التّعذيب الّتي اعتاد الجلاّدون استعمالها مع السّجناء واستحالت لغة التخاطب اليومي. وهي لغة قوامها الأمر والنّهي وهدفها التّوعّد والتّرهيب من قبيل «بلّع فمك» أو «الفلقة» أو «طبّس كح» أو «الفروج»...

ج - نجد معجما خاصاً بفضاءات السّجن والمسؤولين عنها وأشكال التّعذيب المتّبعة هناك مثل «الأريا» و«الشنبري» و«الكنتينة» و«كبران»، و«كرفي»...

إلاّ إنّ المبالغة في توظيف العاميّة قادت الكاتب إلى استعمالات لا هي دارجة ولا هي فصحى من نحو «الرّوائح الغاطّة» فالرّوائح تكون كريهة ولا تكون غاطّة، أو قوله «كنّا نفذلك»، نقول فذلك الحساب: أنهاه وفرغ منه أو «زريطة الفرامل» وهذه الاستعمالات مجّانيّة لا تُضيف شيئا خاصّة وأنّ مقابلها الفصيح يؤدي المعنى

كأفضل ما تكون التأدية ويُغني رصيد القارئ اللّغوي ويُيسّر الفهم.

تلك هي جوانب من هذا النّصّ ركّزنا عليها لأنّها أدّت وظيفة مزدوجة. فبقدر ما أعطت للنّصّ نكهة خاصّة أضعفت مقوّماته الفنّيّة. فهل تُعدّ هذه الرّواية شهادة على التّاريخ؟

2 – النص الروائي والوثيقة التاريخية: أي علاقة؟

النص الروائي وثيقة لا ترتقي إلى مصاف الوثائق التاريخية ولكنّها قد تضيف معطيات وتقدّم معلومات يصوغها الرّوائي بطريقته الخاصة وقد يغفل عنها المؤرّخون. و«مناضل رغم أنفه» فيه إشارات كثيرة إلى وقائع شتى:

أ – الرّواية إدانة صريحة لسلطة حاكمة تمارس القمع الأعمى الذي لا يستثني أحدا أكان راعيا أم مثقّفا. وهي وثيقة تنضاف إلى الوثائق الأخرى التي أصدرتها هيئات حقوق الإنسان الأهليّة والدوليّة منددة بالسّياسة القمعيّة التي تنتهجها السلطة الحاكمة في البلاد التّونسية والتي مسّت في تسعينات القرن العشرين الأحزاب العلنيّة والسريّة والمنظمات الحقوقيّة والحركة الطلابيّة والشخصيّات الوطنيّة. وهذا الأثر يؤكّد أنّ الأدب بوسعه أن يسهم في فضح النّظم التعسّفيّة ويكشف طبيعتها اللاديمقراطيّة وزيف الشّعارات التي ترفعها زورا وبهتانا.

ب – يحتوي هذا الأثر على شخصيّات لا تخفي انتماءها الحزبي. ولعلّه أول أثر أدبيّ يشير بصريح العبارة إلى حزب العمّال. فمبرّر اعتقال محمود وجابر هو توزيع حزب العمّال مناشير تندّد بسياسة السّلطة الحاكمة، والمقاطع السّرديّة التي ذكر فيها الحزب عديدة، وخطّ الحزب الايديولوجي والسّياسي واضح وجليّ. ومن ثَمَّ دخل اسم هذا الحزب في المجال الأدبي بفضل نضالات مناضليه الذين أبوا إلا أن يسجّلوا اسمه اعتزازا بتجربة خاضوها تحت رايته ودفاعا عنه وعن جملة من المبادئ اعتنقوها واقتنعوا بها.

ج – وشائج القربى كثيرة بين السّيرة الذاتيّة وهذا النصّ الرّوائي. فعبد الجبار المدّوري هو مناضل سياسي، عاش السريّة، وعرف التّعذيب والسّجن، وقد يكون هذا الرّصيد النضالي منطلقا لتدوين هذه التجربة وكتابة هذا النصّ. لذا لا عجب إن اقترب وصف الأحداث من التّسجيل الحيّ لأحداث معيشة، ولا عجب إن كانت شخصيّة الكاتب مقسّمة بين شخصيّات النصّ. ومن ثمّ أصبح هذا النصّ مرجعا لا غنى عنه كلّما رُمْنَا الحديث عن واقع القمع في ظل هذه السّلطة الحاكمة التي صادرت حريّة التّعبير ولاحقت الرّافضين للأمر الواقع.

خـــــاتمة:

تلك هي قراءتنا الايديولوجيّة لهذا النّصّ. وهي قراءة لم نكن نرغب فيها ولكنّنا دُفعنا إليها دفعا. ذلك أنّ حمولة الرّواية الايديولوجية صريحة ومقصودة. ولكن تبيّن لنا بعد التّأمّل أنّ بعض النّقاط تحتاج إلى مزيد التعميق. وهو تعميق لا يقلّل من قيمة الأثر الذي يُعدّ فتحا مبينا في الأدب السّياسي الذي ولّدته تجربة السّجن الرّهيبة والمريرة. وقد تميّز الكاتب بالجرأة فتناول موضوعا محظورا يخشى الكثير الاقتراب منه. وحسبه أنّه فتح بابا موصدا بإحكام وكشف ما يدور بين الأقبية ووراء القضبان.

أدب السّجون النّسائي
من خلال «حملة تفتيش أوراق شخصية» للطيفة الزيات

زهير العلوي/ باحث، تونس

تمهيد :

ظلّت المرأة في صراع تاريخي متواصل مع السلطة، كانت فيه خاضعة مستسلمة، معدمة الصوت والفكر، إلاّ أنّ هذا التّهميش والإقصاء الذي عانته طويلا بدأ بالتقلّص تدريجيّا خاصة مع ظهور الكتابات الذاتيّة النّسويّة التي لم تكن مجرّد إخبار عن حيوات. وإنّما كانت تقدّم تصوّرا عن الواقع وقراءة له من منظور ذاتي غير منفصل عن السّياق الاجتماعي، تحاول من خلاله المرأة الكاتبة تأسيس مشروع ثقافي بديل لتفرض ذاتها كمبدعة بعدما كانت موضوعا للإبداع. فهي تدرك أنّها ذات مصنوعة من قبل المجتمع ولكنّها تريد أن تتحرّر منه ولا يكون ذلك إلاّ بتناول مشاكلها بذاتها «فالمرأة الكاتبة ستكون أكثر قدرة على تصوير عالم المرأة وحواراتها الداخليّة ومعاناتها التاريخيّة»(1). إذ أنّها وعت بضرورة تغيير مفهوم الجندر (النوع الاجتماعي) الذي صيغ في بداياته على مفهوم الاختلاف والتميز الذي كانت فيه الأفضليّة للذكور على الإناث، والذي روّجت له السلطة الثقافيّة انطلاقا من مقاربة بيولوجيّة مفادها أنّ المرأة كائن ناقص مقارنة بالرجل، غير أنّ المتمعّن في هاته المقارنة يكشف كونها لم تستخدم إلاّ كقناع لتنميط الأدوار داخل المجتمع وللحفاظ على مصالح المتحكّمين في قواعد اللعبة الذين هم الرجال طبعا.

وقد استطاعت الحركات النسويّة تحصيل وعي كاف يخوّل لهنّ فضح المستور وكشف الخلل الاجتماعي الحاصل منطلقات من مشروع إيديولوجي يحاولن من خلاله تغيير وضعيّة اجتماعيّة متجذّرة في التاريخ مشهّرات بهذا التميز القائم على أساس النوع وعلى أساس الجنس.

وبهذا الاختراق الواعي من قبل المرأة للنّسق المعرفي تحوّل مفهوم الجندر ليصبح قائما على إلغاء كل الفروق الحاصلة بين الرجل والمرأة ورفضها رفضا تاما سواء كانت فروقا بيولوجيّة أو فروقا روّجت لها الثقافة لتوزيع أدوار الحياة.

فقد نادت الحركات النسويّة بضرورة المساواة بين الرجل والمرأة متّهمين الرجل بأنّه هو الذي ذكرن المعرفة والعلم والإبداع، رافعات شعار أما آن الأوان لتبادل المواقع والأدوار؟ خاصّة وأنّهن تخلّصن من قيد المجتمع الأبوي ومن براثن الأنوثة التقليديّة التي فرضت عليهنّ تاريخيّا. فالحركات النّسويّة آمنت بضرورة إثبات إنسانيّة المرأة وبضرورة احتلال مواقع وأدوار جديدة في المجتمع لتخلخل بذلك التمثيلات الاجتماعيّة السائدة. ولا يكون ذلك إلاّ بولوج النّسق الثّقافي وإعادة تفكيكه إلى رمزيات بديلة لا تكون فيها دائما ضحيّة وإنّما تصبح فيها ذاتا ثقافيّة واعية ومسؤولة وفاعلة وهذا ما برهنت عليه الحركات النّسويّة في الكتابات الذاتيّة.

وقد اخترنا مقاربة قضيّة «المرأة والسلطة» انطلاقا

من موضوع «أدب السجون النّسائي» من خلال «حملة تفتيش أوراق شخصيّة» للطيفة الزيّات التي «اعتقلت في العهد الملكي على يد حكومة إبراهيم عبد الهادي سنة 1949 كما اعتقلت في عهد السّادات في الحملة الواسعة التي طالت الكثيرين سنة 1981. ولكنّها مثل الأمم لا تتحقّق حرّيتها إلاّ من الزنازين، وفي ميادين المقاومة والتضحيات ويعلّمها السجّان فتقول: «عرفت قسوة السجن للمرة الأولى في زنزانة انفراديّة، وقسوة التّهمة الجائرة في المرة الثانية في ظل تهمة باطلة ظالمة ومخزية، غير أنّي أعرف الآن بعد خبرتي الطويلة بالحياة أنّ سجن الذّات للذّات هو أقسى أنواع السجن» (2). وممّا لا شكّ فيه أنّ التجربة السّجنيّة التي عاشتها لطيفة الزيّات قد كشفت عن خبايا علاقة المرأة بالسلطة.

وقد ارتأينا أن نستهل هذا البحث بالتعرض إلى مفهوم السلطة بفرعيها السياسي والرمزي.

إضافة إلى أننا سنتطرق إلى سلطة القلم في علاقتها بسلطة الواقع و كيف أدى انقلاب موازين القوى السلطوية السائدة إلى ظهور أدب السجون النسائي. ثم سنحاول الإحاطة بتجليات التجربة السجنية التي عاشتها لطيفة الزيات و التي حولت من خلالها السجن من مكان للعقاب إلى مدرسة للنضال ثم إلى طريق للتحرر.

فما هو مفهوم السّلطة؟

كيف حاربت المثقّفات السّلطة بجميع أشكالها؟

وما هي تجليّات التجربة السّجنيّة في حياة لطيفة الزيّات؟

مفهوم السلطة :

قد يتبادر إلى الأذهان أنّ مفهوم السلطة في هذا العصر الذي يسمّى عصر الديمقراطيّة قد اتّخذ شكلا إيجابيّا مطلقا. غير أنّ المتمعّن في كلمة الديمقراطيّة يجد كونها «تعني الغلبة للأغلبيّة فهي صوت قوة وفي كل نظام ديمقراطي هناك صوت مقموع. وهذا الصوت المقموع هو الذي يُتسلط عليه. فالسلطة تقضي دائما وجود طرفين وموضوع، لا يمكن أن نتحدث عن طرف أوّل إلاّ إذا كان يحظى بتزكيّة طرف ثان، أمّا موضوع السلطـة فهو ما ينظّم العلاقـة بين الطرف المتسلّط والمتسلّط عليه. و«السلطة لغة هي القدرة والقوة على الشيء والسلطان الذي يكون للإنسان على غيره» (3). فهي فرض الإرادة على الغير وعادة ما تحضر السلطة بصفة دائمة في حياتنا اليوميّة سواء مارسها الفرد أو المجموعة أو الدولة وقد تتجلّى كقوة معنويّة أو كقوّة مادية.

وقد تتشكل في مستوى أوّل عملي عادة ما يرتبط بالسلطة السياسية وقد تتخذ شكلا رمزيّا هو المهيمن عادة في حياتنا الاجتماعية.

فما هو مفهوم السلطة السياسية؟

وما هو مفهوم السلطة الرمزية؟

السلطة السياسيّة :

«السلطة السياسية ضرورية لقيام الدولة، وهي أيضا ضرورية لكونها الوسيلة التي بواسطتها تستطيع الدولة القيام بوظائفها الداخلية والخارجية، لا ينافسها في ذلك أحد، وهو ما يفرض تمتّعها بالقوة والقهر واستحواذها لوحدها على القوة العسكرية لمصالح الأفراد والجماعات التي أقامتها، وتنظيم أمرها بما يتماشى والصالح العام لأن وظيفة الدولة في عصرنا الحاضر لم تعد قاصرة على حماية الحاكم ومجموعته عن طريق القوة وإنّما أصبحت تمتد إلى العديد من المجالات هدفها تحقيق أكبر قسط من العدل والمساواة» (4).

فالسلطة السياسية تقوم بوظائفها الداخلية عن طريق سن قوانين مضبوطة لتحقيق المصلحة العامة وتتكفل بتنفيذها، وإذا ما أخلّ بعض المحكومين بقوانينها فإنّها تلجأ إلى استعمال الإكراه لوضع حدّ للفوضى ودائما ما تضفي مشروعية على تصرّفاتها حتى وإن كانت متمثلة في القهر والعنف الذي عادة ما يخدم مصلحة أولئك الأكثر قوة. غير أنّ السلطة السياسية توهم الخاضعين لها بأنّ غايتها هي تحقيق الخير المشترك للجميع مستمدة حضورها الشرعي المقنّع بالديمقراطية من خلال سلطة رمزيّة هي السلطة الثقافيّة.

السّلطة الرمزيّة

السلطة الرمزيّة هي خطاب تمثيلي رمزي يتجسّد على شاكلة قوانين ومواضعات فهي «سلطة لا مرئيّة ولا يمكن أن تمارس إلاّ بتواطؤ أولئك الذين يأبون الاعتراف بأنّهم يخضعون لها بل ويمارسونها» (5).

وتتخذ السلطة الرمزية عادة قناعا مبهرجا بهالات من القداسة والديمقراطية مروّجة في الآن نفسه لفكرة امتلاكها للحقيقة المطلقة مكرّسة لضرورة حفاظها على القيم والمرجعيات والتمثيلات الاجتماعية السائدة خدمة لمصلحة الجميع كما تدّعي. في حين أنّ التوقف عند شبكة العلاقات السلطويّة التي ترمي السلطة الرمزية إلى تأسيسها والتفكر في الايديولوجيات التي انطلقت منها يجعلنا نقر أنّ كل ما تدعو إليه ليس إلاّ مجرّد صورة زائفة تحمل وراءها تصوّرا خطيرا يهدف إلى الحفاظ على نمطيّة العلاقة التي تخدم مصلحة الأغلبيّة المتسلّطة.

وتمثّل السلطة الثقافية أبرز وأخطر سلطة رمزية على الإطلاق فهي تشكّل الخطاب في الزمان والمكان الذي يناسبها وتتحرك في المجال الذي تريده بما أنّها متواطئة دائما مع مصلحة أصحاب السلطة. فهي كما يقول بيير بورديو : «تعمل الثقافة السائدة على التكتل الفعلي لأفراد الطبقة السائدة وهي تساهم بهذا في خلق التكتل الوهمي لأفراد المجتمع في مجموعة وشل الطبقات المسودة. وبالإضافة إلى ذلك فهي تعمل على تبرير النظام القائم وذلك بإقرار الفروق وتبريرها» (6).

وإذا ما قاربنا قضية المرأة والسلطة انطلاقا من هذه المقولة نجد أن أغلبيّة المحتكرين للثقافة رجال وهم أصحاب السلطة كذلك. لذلك روّجت الثقافة لأفضليّة الذكور على الإناث، وخلقت نوعا من التكتّل بين الذكور لإعاقة كل محاولات التغيير التي يمكن أن تحدثها الإناث.

والأفظع من ذلك أنّ المثقفين من الرجال عملوا على تبرير هذا التفوّق الذّكوري منطلقين من مقاربة فيزيولوجيّة بالأساس مفادها أنّ المرأة كائن ناقص مقارنة بالرجل. خاصة وقد ألصقت بها تاريخيا صفات ثقافيّة واجتماعيّة جعلتها دائما في موضع الهشاشة.

فوجهة النظر الذكورية كانت تمثل السلطة الرمزية الموجّهة للثقافة والمجتمع وتدل الوثائق المكتوبة سواء كانت شعرية أو نثرية على تزامن الإنتاجين الذكوري والنسائي في مجال الثقافة والأدب مع وجود بطبيعة الحال فوارق كميّة لأنّ النساء المثقفات كان عددهن محدودا ولكن الجهات التأريخية الرسمية الانتقائيّة تحجب الإنتاج النسائي وقلّما تسلط عليه الأضواء.

وقد حاولت الحركات النسويّة إثبات أنّ المرأة قد غيّبت عمدا عن المجال الثقافي وأنه آن الأوان لخلخلة المرجعيات والتمثيلات الاجتماعية السائدة. وآن الأوان لتمزّق حجب العزلة وتنطلق في هدير الكلام مستعملة القلم لمحاكمة الواقع والتاريخ، محاولة تأسيس هوية جديدة تستمد منها إنسانيتها.

سلطة القلم في الأدب النسائي لنقد سلطة الواقع

إنّ تصفّح الكتابات المتراكمة عبر التاريخ يكشف أنّ فعل الكتابة امتلكه الرجل تاريخيّا وأن المرأة ليست من مهامها الكتابة وأنّها لا تطالب بها أصلا. غير أنّ هذه المفارقة بين فعل الكتابة الذي ينسب دائما للرجل وحضور المرأة مجرد موضوع في بعض الكتابات الرجالية لم تصمد أمام التحوّلات التي شهدتها المجتمعات الحديثة في بناها وفي منظومة القيم التي تحركها. وكما كبحت شهرزاد بالحكي جماح شهريار المدمن على قتل النساء، حاولت بعض النساء المثقفات كبح جماح التمثيلات الاجتماعية الجائرة التي تبرّر قتلهن رمزيا عبر التاريخ. فاختارت المجموعات النسائيّة القلم كسلاح تحارب به سلطة الواقع واعية بأنّ المرأة التي تمسك بالقلم وتكتب هي مرأة استثنائيّة تقدم تصوّرا خاصا عن ذاتها لمحاولة تعويد القارئ على ارتياد عالمها الخاص علّها تفلح في تغيير العلاقات السائدة.

فسلطة القلم الرمزية التي هي سلطة قديمة بيد الرجل، هي التي صاغت التموقعات تاريخيا لذلك حاولت المرأة أن تمسك بالقلم كسلطة ضديدة وسلطة رمزية في نفس

الوقت لاستعماله كسلاح لإعادة هيكلة التمثيلات وتغيير العلاقات وللطعن في التصورات النهائية للقيم والايدولوجيا التي تتوهم السلطة كونها تمتلكها حاضرا ومستقبلا.

«ولقد صاحب مصطلح «أدب المرأة» أو «الكتابة النسائية» جدل حول هذه التسمية الظاهرة التي تتضمن إشكالية تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسي» (7) محاولين التقليل من قيمة الكتابات النسائيّة من خلال اتهامها بتمحورها حول الذات وانعدام الموضوعية. غير أن هذا الطعن في قيمة الكتابات النسائية ليس إلاّ لمجرد الإبقاء على نمطية العلاقة السائدة ولتجريد المرأة من سلطة الكتابة التي تحاول امتلاكها. وقد وعت الحركات النسويّة أنّ هذا التصنيف لم يكن إلاّ على أساس إيديولوجيات النوع الاجتماعي لذلك واصلن نضالهن بواسطة القلم مسلحات بأفكار وإيديولوجيات ترتقي بمستوى الخطاب من الصبغة الفردية إلى الصبغة الجماعية معبّرات عن أشكال السلطة ساعيات في نفس الوقت لمحاولة قلب هاته الأشكال السلطويّة.

ولا شك أنّ الضغط على المرأة عبر التاريخ قد فجّرته الحركات النسائيّة في كتاباتهن وفي وعيهن الثوري بضرورة خلخلة التمثيلات الاجتماعية المكرسة في الذاكرة الجماعية. لذلك لا عجب أن نجد أنفسنا أمام أدب جديد هو أدب السجون النسائي خاصة وأنّنا في ظل أنظمة عربية ديمقراطية!

ظاهرة أدب السجون النّسائي

إنّ ظاهرة أدب السجون النسائي حديثة العهد ولم تظهر إلاّ في النصف الثاني القرن التاسع عشر بتحول المرأة من كائن معدم الذات إلى ذات تملك سلطة الكتابة. فدخولها إلى السجن هو اعتراف بسلطتها لأنّ المرأة قديما لم تكن تدخل السجن وإنّما كانت ترمى في بيت الطاعة إذا ارتكبت خطأ. ولأنّ السجن هو مؤسسة تابعة للدولة وهو فضاء خاضع للتقنين وتنظمه علاقات سلطة ولا يقتصر مفهومه على الفضاء الجغرافي فقط وإنّما يتعدّى ذلك إلى مؤسسة تدير العلاقات عن طريق مفهوم الرقابة والردع والتخويف.

وعادة ما يستعمل السجن لترويض العقول والأجساد التي تتهمها السلطة بخرق القانون. فالمرأة عندما تكتب لتعبر عن ذاتها ولتصور عالمها الخاص تمتلك سلطة لم تكن تحظى بها تاريخيّا، وهذا التحول في شبكة العلاقات لمحاولة تهشيم التمثيلات الاجتماعية السائدة وتقويضها جعلها تظهر على شاكلة مجرمة في عرف المنظومة السياسية والاجتماعية، فالكتابة النسائيّة أضحت إثما في المجتمعات العربية الديمقراطية! لذلك وجدت النساء المثقفات أنفسهن داخل أسوار السجن.

وإذا كان السجن هو الوسيلة التي يضغط بها المجتمع على المرأة لتعود إلى سجنها المعهود فإنه حريّ بنا أن نتساءل هل صمدت؟ هل قاومت الهشاشة؟ وكيف عاشت تجربة السجن؟ وكيف تموقعت باعتبارها مثقفة تملك سلطة؟ وهل كان السجن مسارا سلبيا أم إيجابيّا في تاريخ لطيفة الزيّات؟

السّجن مكان للعقاب

العقاب المادّي

يعتبر السجن الوجه المادي للقمع الذي لا تكتفي السلطة فيه بعزل السجين عن العالم الخارجي، وإنّما تتفنن في استعمال أشكال شتى من العقاب المادي متمثلة خاصة في حبس السجين داخل زنازين لا تطاق «وتوجهت من دورة المياه إلى العنبر، وبدا الطريق ممرّا ضيقا وعرا ومعتّما» (8).

فإضافة إلى تعطّل حركة الزمان داخل الزنزانة فإن المكان يصبح كذلك موحشا يتسم بالضيق ويلفّه الظلام ليفقد فاعليته ويفقد المكان كينونته وتضحى حياة السجينة رتيبة لا طعم لها غير المرارة، وتزداد التجربة السجنيّة قسوة كلما كانت الظروف الحياتيّة داخل الزنزانة أصعب «سكبت ماء الدلو على صحف الأمس محروقة في فوهة مرحاض لا يصله الماء» (9).

فالزيّات تصوّر معاناتها في نقل الماء عبر الدلو وفي عدم صلوحية المرحاض للاستعمال الذي لا يصله الماء وقد أحرقت فيه الصحف لتصبح الزنزانة شبيهة

بالقمامة تنعدم فيها الظروف الإنسانية للعيش. وتواصل في فضح قذارة المكان بقولها: «في دورة المياه بلا باب مررت بالحوض الطويل ذي الصنابير الثلاثة حيث نستحمّ، وبالحائط المواجه مغروسا بمسامير تستخدم كمشاجب للملابس» (10).

إنّها تصوّر حياة بدائيّة داخل زنزانة لا تتميز إلاّ بالأوضاع السيئة وبظروف العيش اللاّإنسانية حيث دورة المياه بلا باب وحيث تعلق الملابس على مسامير. وكلّما واصلت الزيات حديثها عن الزنزانة إلاّ وتعرّت فيها مواطن التوحّش والقذارة أكثر «تجاوزت المرحاض الأول، والوحيد ذا الباب إلى المرحاض الثالث الذي لا يستخدم، وصببت من جديد دلو ماء حتى لا تبقى أيّة آثار للرماد المتخلّف من حرق صحف اليوم السابق» (11). فدورة المياه بلا باب، ومرحاض لا يصله الماء، وآخر لا يستخدم، وآخر أيضا بلا باب، هكذا هي السلطة تريد أن تجعل من السجينات أجسادا متعفّنة لا حرمة لهن، معروضة عوراتهن أمام بعضهن البعض وفي لحظات لا تبعث إلاّ على قرف، إنّها لحظة قضاء الحاجة داخل مرحاض بلا باب «بدأت حملة التفتيش وأنا أجلس على مقعد مجوّف أقضي حاجة في مرحاض بلا باب» (12).

هكذا هنا السلطة تفعل ما تريد وتنتهك ما تريد، وهكذا هو حال السجون التي لا حرمة فيها للإنسان حتى على عوراته، أو لنقل إنّ السلطة تتعمّد أن تنزع عن السجين إنسانيته محاولة أن تجعله عاري الجسد والفكر مستعملة القوة المادية في أحايين كثيرة «حائط رمادي من السجانات يدفع البنات غصبا، منكفئات إلى العنبر إلى حضرة المأمور، كالسبايا عاريات من الحجاب» (13).

فالسجينــــات السياسيــــات تفضح عوراتهن والإسلاميات تفضح عوراتهن ليضحى السجن عورة قذرة تتفنن السلطة في تزيينه وتنميقه لتسميه مؤسسة. ولا شك أنّ استعمال السلطة لأشكال العقاب المادي لا يهدف إلاّ للتأثير على معنويات السجين لأنّ هدفها ليس ترويض الجسد بقدر ما هو ترويض الفكر ومحاولة طمسه باستعمال أساليب أخرى متمثلة في العقاب المعنوي.

العقاب المعنوي

لا تكتفي المؤسسة السجنيّة عادة بالعقاب المادي للسجين السياسي لأنّ هدفها الأسمى تعطيل ملكاته الفكرية، ولا يكون ذلك إلاّ بمحاولة تدميره معنويّا.

فكيف تجلّت مظاهر العقاب المعنوي في «حملة تفتيش أوراق شخصيّة»؟

إنّ العنوان «حملة تفتيش أوراق شخصيّة» يحمل في ظاهره سمات التخويف والرهبة ويضعنا في علاقة ثنائية أساسية أساسها التسلط بين سلطة تقوم بحملة تفتيش ومتسلط عليه يتعرّض إلى كشف أدقّ خصوصياته عنوة وهو ما يحيل إلى انعدام الحرية الذاتية وذوبانها داخل السجن باسم حفظ النظام. فالسجينات تتعرضن إلى حرمانهن من أدقّ خصوصياتهن، من علاقتهن الحميميّة بكتاباتهن التي يحاولن بها توثيق تجربتهن الآنيّة التي يعشنها داخل الزنازين، ولمواصلة فعل الكتابة لإنجاح مشروعهن البديل، وهناك أوراق شخصية أخرى قد تتعلق برسائل الأصدقاء والأقارب التي تتواصل من خلالها السجينات بالعالم الخارجي، فمثلا تقول لطيفة زيّات: «دسّت صباح رسالة من أبيها في صدرها وأعلنت أنّ الرسالة لن تفارقها إلاّ في اللحظة الأخيرة وعند الضرورة» (14).

فالسجينة لا تتمتع حتى بحق الاحتفاظ بالرسائل التي تصلها من أهلها، إنّها لا تحرم من الكتابة فقط وإنّما من القراءة أيضا «في ركني الحائط اللذين شغلتهما أسرتنا الأربعة تبقى صندوق كرتون مقلوبا استخدمه كمائدة صغيرة، أخفيت خلفه بعض الكتب وكراسة بها الملحوظات تعمّدت أن يجدوها أثناء التفتيش لتصرف الأنظار عن الأوراق المكتوبة التي أخفيتها» (15). ففعل الكتابة والقراءة يتواصل داخل السجن ولكن ليس علنا، فالسلطة تصادر الكتابات بجميع أنواعها وتريد أن تراقب السجين حتى في فكره لتعدم حرية الجسد وحرية الفكر وتصبح الكتابة والقراءة إثما داخل المؤسسة السجنيّة.

إنّ السلطة تسعى داخل مؤسسة السجن إلى تجميد فكر السجينات وإخضاعه لسمة العطالة باستعمال كل طرق التعذيب النفسي من حرمان وسلب لأدق الخصوصيات

«والأيدي تندس الآن في كل الحقائب، تسقط كالصقور الجارحة على ملابسنا الداخلية، على أوراقنا، على أدويتنا، تلتقطها كالفرائس، تسقطها تغتصبه في الأرض» (16). هكذا يظهر جو الرهبة الموحشة داخل الزنزانة وكأن حملة التفتيش تستهدف جماعة تصنع القنابل والأسلحة وتسعى لقلب جميع أشكال التسلط غير أنّها لم تكن سوى حملة تستهدف سجينات لا حول ولا قدرة لهن غير احتراف سرقة لحظات للكتابة والقراءة لذلك يتعرضن إلى تفتيش أدقّ خصوصياتهن، إنّها ملابسهن الداخلية وأوراقهن الشخصية لمحاولة جعلهن عاريات الجسد والفكر حتى تبقيهن المؤسسة السجنيّة تحت التصرّف وتمنعهن من تفجير ألغام الفكر و صنع قنابل بالكلمات.

وقد تعزل السجينة في الحبس الانفرادي «وخرجت من سجن الخضرة بعد ستة شهور كاملة من الحبس الانفرادي بنصف ملكاتها الإنسانية والنصف الآخر خامد شبه ميّت» (17). فالوحدة تقرب السجينة من الانهيار والجنون فهي تعزل عن العالم الخارجي وعن عالم السجينات للجم إرادتها وسلب شعورها الإنساني ولمحاولة إقناعها بأنّها تحمل مرضا معديا لا بد أن تشفى منه حتى تعاد إلى صيرورة الحياة الطبيعيّة، وهذا الاحساس بالوحدة الخانقة له دور هام في تهشيم شخصية السجينة وتدميرها المعنوي لذلك خرجت بنصف ملكاتها الإنسانية.

والمتمعّن في أشكال العقاب يجدها تتنوع من تدمير للذّات معنويّا إلى تعذيبها نفسانيّا إلى مصادرة كتاباتهن الذاتية انتهاء بمحاولة تهشيم شخصية السجينة. وقد تنجح هذه الأشكال من العقوبات أحيانا ولكنّها عادة ما تفشل في أحايين كثيرة ليتحول السجن إلى رمز للثّبات ومدرسة للنضال.

السجن مدرسة للنضال

لا شك أنّ الظروف القاسية التي تعيشها السجينات وما يتعرّضن إليه من عقاب مادي ومعنوي لا يمكن أن يصيبهن بالوهن ويجعلهن يقتنعن بعدم مواصلة مسيرتهن النضالية. فهن يدركن جيّدا أنّهن لا يملكن من أسلحة المعركة داخل السجن إلاّ البأس والثبات وأن الظروف الصعبة التي يعشنها داخل الزنازين لا تحتمل غيرأن تسلّحهن بالمبادئ وبالفكر الواعي هو الذي يدفع في أنفسهن الأمل ويبعد عنهن القنوط والوهن. فمثلا تتحدث لطيفة الزيّات عن نفسها «في التحقيق وفي السجن لم تهن ولم تضعف كانت لها هذه الصورة عن الذات والمودة في قلوب جيلها التي لا تتيح للإنسان أن يهون أو يضعف» (18). فهي تتسلّح بالبأس والثبات لا لتدافع عن ذاتها فقط وإنّما لأنّها تدافع عن مشروع بديل تحاول الحركات النسوية تأسيسه، إنّها تريد أن تثبت أنّها لا تخضع للسلطة وإنّما تمارس سلطة على السلطة وأنّ الأنوثة التقليدية المتمثلة في اللّطافة والمرونة والضعف والهشاشة ولّت ومضت وأنّ المرأة التي تقف أمام التحقيق وفي السجون هي مرأة استثنائية تتمتع بسلطة القلم وبسلطة الذات، وأنّها لا يمكن أن تهون أو تضعف واعية بأنّها لا بد أن تتحلّى بالثبات أوّلا وبالمعرفة ثانيا، «فحاجة السجين إلى المعرفة تتساوى وحاجته إلى التنفس» (19). لذلك استطاعت السجينات إدخال الكتب والجرائد خلسة للتواصل مع العالم الخارجي وهن يدركن أنّه عليهن التوحد والنضال والوقوف ضد كل أنواع القمع «كم استطالت معاركنا مع إدارة السجن وتستطيل لكي نحصل المرة بعد المرة على كل بند من هذه البنود، ولكي نصل إلى الحد الأدنى من المستوى الآدمي للمعيشة بعد أن قطعت إدارة السجن الصلة بيننا وبين الأهل والعالم الخارجي» (20).

فرغم اختلاف الايديولوجيات بين السجينات من إسلاميات وسياسيات فإنّهن يتوحدن من أجل التمتع بإنسانيتهن المسلوبة داخل السجن، ولا يكون ذلك إلاّ بمطالبة إدارة السجن بتوفير أدنى الضروريات المعيشيّة.

فالمرأة التقليدية قد لا تجرؤ على مطالبة أبيها أو زوجها بأيّ شيء كان داخل أسوار البيت أو خارجه، إلاّ أنّ المرأة المسجونة داخل المؤسسة السّجنيّة أصبحت تمارس سلطة على السلطة لتطالبها بضرورة توفير مستوى معيشي إنساني في أدنى الحالات. وفي حالة الرفض فإنهن يلتجئن إلى استعمال وسائل النضال «وأعلنت عريضة الاضراب أنّ الحال سيظل على ما هو

عليه لحين الاستجابة للمطالب المذكورة طي العريضة. توقيع فريقين من السجينات ...الفريق الذي اصطلح على تسميته بالإسلاميات والمكون من خمسة بنات والفريق الذي اصطلح على تسميته بالسياسيات والذي تنتمي إليه أمينة وعواطف ونوال وأنا» (21). فالإضراب وسيلة من وسائل الاحتجاج والرفض والالتجاء إليه داخل أسوار السجن يدل على أن السجينات استطعن تحصيل وعي كاف يخوّل لهن الصمود، فكلّما قامت المؤسسة السّجنيّة بانتهاك كرامتهن بطرق لا إنسانية إلاّ وازددن تمردا والتحاما وثباتا وإصرارا على ضرورة تحقيق مطالبهن. ثم إنّ الاختلافات الايديولوجية بين السجينات تذوب فالإسلاميات والسياسيات يلتحمن داخل أسوار السجن من أجل النضال ومن أجل فضح المؤسسة السّجنيّة التي تضفي سمة الشرعية على ممارساتها التي عادة ما تفشل في تجميد فكر السجين وتجريده من آرائه كقول لطيفة الزيات «وأصبحنا في السجن وحدة لا تتجزّأ، وحدة صاغها الفكر والرأي والنضال والمشاعر الإنسانية» (22). هكذا يتحوّل السجن من مؤسسة للعقاب إلى مدرسة للنّضال تجمع بين توجّهات فكريّة وسياسيّة مختلفة تنصهر في وعي واحد يتمثّل في ضرورة التواصل مع بعضهن البعض مع إبقاء كل واحدة منهنّ على كينونتها الخاصة لتتجاوز قضيّتهن سمة الفرديّة وتضحى قضيّة إنسانيّة.

ويتجلّى ذلك تارة في مواقف جماعيّة وطورا في مواقف فرديّة «وأنا الآن أقف بحذاء المأمور يتوقف وجودي على استعادة ما سرق منّي، ثوبي؟ آدميّتي؟

ما سرق منّي أم منّا؟ في تلك اللحظة أم في كل عقد مضى؟ وأنا التي أهزّ ذراع المأمور أطالبه باسترداد ما سرق منّي، لا نظرة الدهشة في عينه، ولا الذهول في عيون السجّانات يثنيني، وأنا أهزّ ذراع المأمور في جنون» (23).

فمحاولات السحق والطحن التي تتعرّض إليها السجينات عن طريق العقاب المادي والمعنوي وعن طريق حملات التفتيش المتواصلة لأدقّ خصوصياتهن ولّدت لذات الخرق والتمرّد من خلال مواصلتهن الكتابة والقراءة وصياغة هويّة بديلة عن الهوية التقليديّة. فلطيفة الزيّات تعبّر عن احتجاجها ورفضها التام لمصادرة ما تملكه السجينات والمتمثّل في أثوابهن التي هي من أدقّ خصوصياتهن واعيّة بأنّ هذا الثوب يمثّل هويّتهن التي طمست وسرقت منهن عبر التاريخ وأنّ المأمور الذي يمثّل السلطة الرمزيّة تاريخيّا وحاضرا آن له أن يعترف بهويّتهن لذلك كانت الزيّات كالعاصفة في ردّة فعلها واعيّة بأنّ تاريخهنّ ليس إلاّ جزءا من تراتبيّة قمعيّة لا يمكن لها أن تزول إلاّ بالنضال خارج وداخل أسوار السجن، من خلال رفضهنّ لقساوة الحياة السّجنيّة والانتهاكات التي يتعرّضن إليها ومن خلال مواصلة مشروع الكتابة كنضال اجتماعي بلغة الفنّ.

وما دامت التجربة السّجنيّة قد قدّمت لنا المرأة في صورة استثنائيّة ظهرت من خلالها واعيّة ومناضلة وتوّاقة إلى تقويض التمثيلات الاجتماعيّة التقليديّة، باحثة عن التحرّر من قيود التاريخ والمجتمع والذات.

فهل مثّل السجن طريقا للتحرّر في تجربة الزيّات السّجنيّة؟

السجن طريق للتحرر

تتّخذ السلطة السجن وسيلة لإبعاد السجين عن المعركة وإفشال كل محاولاته من أجل إنجاح مشروعه البديل لتعزله عن العالم الخارجي داخل ظلمة الأقبيّة محاولة إجباره على الصمت والحدّ من حريّته غير أنّ السجين قد يحوّل السجن من مساره السلبي المعتاد إلى مسار إيجابي ليضحى مكانا للخلق والابداع كما تعبّر عن ذلك الزيّات بقولها: «يختزل السجن الإنسان إلى المقوّمات الأساسيّة للوجود، والمقوّمات حبلى بكل الإمكانيّات وتصبح أرضنا صخريّة وخضراء يانعة الخضرة نارا وماء طينا تدوسه الأقدام وخزفا يحكي قدرة الإنسان على خلق الجمال وإعادة خلق ذاته، في السجن تصبح شرسا وجميلا» (24).

فرغم قذارة المكان واقتصار المستوى المعيشي فيه على المقوّمات الأساسيّة للوجود، فإنّ السّجينات يحوّلنه من أرض جرداء إلى ربيع يعجّ بالأحلام والآمال صانعات من العجز قدرة ومن ذواتهنّ ذوات جديدة، جاعلات من السجن نقطة للانطلاق والتحدّي رافضات أن يكون مكانا

مغلقا تذوب داخله ذواتهنّ وإنّما على العكس يصبح مكانا لبداية التحرّر والإفلات من طوق الأسوار «جذور الشجرة في سجننا تمتد كل يوم في أعماق الأرض، تجور كل يوم على مزيد من الأرض، وشجرة سجننا ترتفع على كل الأسوار وأعرف اليوم وقد راقبت الشجرة من خلف القضبان لمدّة شهرين، أنّ الجذور وصلت إلى حيث أقف وحيث أنام في العنبر» (25).

إنّ الشجرة التي تتحدّث عنها لطيفة الزيّات استثنائيّة تخترق جذورها حدود التربة باستمرار، ترفض الثّبات والقرار ولا تعترف بغير الرحيل رمزا للحريّة لتعلو على جميع الأسوار. فالشجرة لا تعدو أن تكون غير شخصيّة الزيّات الجموحة في طموحاتها وفي فكرها الذي يخترق أسوار السجن وفي شخصيتها التي تعلو على جميع السّلط، إنّها تتحرّر لا لتعلو على جميع الأسوار كما تفعل الشجرة وإنّما لتخترق كل السلط وتتبوّأ أعلاها ولو رمزيّا، وقد يضحى السجن مكانا يزيح عن السّجينة برد الصّقيع الذي تحسّه في العالم الخارجي «وأنا أجلس في سيّارة الشرطة أمام بوّابة سجن القناطر للنساء، فارغة الصبر في انتظار أن ينفتح باب السجن وأستقرّ أخيرا في مكان ما، وأنا على يقين أنّ الدفء ينتظرني في هذا المكان أيّا كان سوء الأوضاع الماديّة» (26).

يبدو أنّ لطيفة الزيّات قد خبرت السجن جيّدا وأصبح مكانا تتوق إليه لتنعم بالطمأنينة وليعوّضها حرمان الدفء الاجتماعي ويحرّرها من برد العالم الخارجي.

ألا تصبح أسوار السجن في هاته الحالة آمن للسّجينة من المجتمع؟

ألا يتحوّل انغلاق المكان إلى انفتاح لا حدود له؟

ثم إنّ السجن قد مثّل تجربة انتقاليّة في حياة لطيفة الزيّات كقولها: «ووجدت نفسي أنهي النقاش وأنا أقول للمأمور مشيرة للخطابات موضع النقاش:...بلّها واشرب ميّتها...ويعاودني الانبهار للمرّة الألف، وأنا أستخدم ألفاظا اعتبرتها قبل السجن قذرة وسوقيّة وأتجاوز توّاقة للصدام للمرّة الألف» (27).

فقسوة الحياة السّجنيّة علّمت لطيفة الزيّات الصّلابة والقوّة والثبات وساهمت في كسرها لتعاليم الأنوثة التقليديّة. ففي السجن أصبحت تقول ما تستحي أن تقوله خارجه، وفي السجن أصبحت أنثى بأنوثة جديدة وبهويّة غير مألوفة لطالما تاقت المرأة أليها. وقد ساهمت التجربة السّجنيّة في بلورة حياة الزيّات حتى أنّها أصبحت ذاتا حرّة تخترق كل الحدود المكانيّة لتضحى كائنا زئبقيّا يستحيل التّحكّم فيه «ها أنا أجلس مرتخيّة في هدأة الليل في مقدّمة عربة شرطة، والضابط يبحث عن السجن ليودعني السجن، وما من أحد عاد يملك أن يسجنني» (28).

تعبّر الزيّات عن كونها تحرّرت كليّا من السجن الذي لا يعدو أن يكون مجرّد فضاء مغلق تخترقه بفكرها ونضالها ثم إنّها لا تعتبره سجنا أصلا لأنّها تمتلك سلطة الكتابة التي هي تجاوز عنيف لكل ما هو مستقر في الذاكرة الجماعيّة و في المعقول التاريخي.

فالزيات حاكمت الذاكرة الجماعية والتمثيلات الاجتماعيّة، وأصدرت عليهما الحكم بالإعدام طمسا حتى التّواري مرجعة الفضل إلى تجربتها السّجنيّة التي ساهمت في بناء هويّتها كأنثى، وفي تحرّرها من براثن الموروث التقليدي الرثّ الذي ألصق بالمرأة حتى أنّها تقول: «تألّق في نفسي حبّ عبقري بدّد كل مرارة، حب لفنّي ولفّ البناء الكريه، ولفّ الكون بأجمعه من حولي، وصيّرني يحدوني إلى السجن حنين» (29).

هكذا تصبح توّاقة إلى السجن يهزّها إليه الحنين، ففيه اغتسلت من نجاسة الأنوثة التقليديّة وتطهّرت بهويّة جديدة اتّخذتها كمسلك للدخول إلى فردوس التحرّر.

الخــاتمة

قد يستغرب القارئ كيف استطاعت لطيفة الزيّات الصمود في تجربتها السّجنيّة التي حوّلت من خلالها مفهوم السجن من مكان للعقاب وظيفته الأساسيّة إعداد أفراد خنوعين وطيّعين إلى مكان تحجّ إليه لتتطهّر من أدران الأنوثة التقليديّة. ولكن المتمعّن في تاريخ النّساء يجد أنّهن في صراع تاريخي مع السجون. فالمرأة معتادة على ارتياد سجون أفظع من سجن السلطة السياسيّة، إذ أنّها

كانت تعدم حيّة، ولكن مع نزول النص القرآني الذي حرّم وأد البنات أصبحت المرأة تعدم بشكل آخر داخل البيت الذي أضحى يمثّل في تاريخ النساء سجنا جغرافيّا ماديّا في المقام الأوّل ومؤسسة لإدارة العلاقات في المقام الثاني. فتاريخ المرأة تاريخ سجني أو تاريخ مصارعة مع السجن كمفهوم لا كمؤسسة لأنّ البيت نوع من السجن الذي تعيش فيه المرأة فلا تكتب ولا تحرّر وتحرم حتى من الحديث «تكفّ جدّتي كلّما ارتفع صوت أبي في الغرفة المجاورة متهدّجا بدعائه الأثير» (30).

هكذا كان البيت الأبوي بمثابة السجن فهو موطن القمع الأوّل ومدرسته الأساسيّة والأب دائما هو السجّان لأنّه الرجل الذكر. وحتى حينما تتزوّج المرأة فهي تنتقل إلى سجن آخر لا غير لتصبح ملكا للزوج يتمّ توثيقه في إطار عقد تضطلع فيه الزوجة بدور آلة لصنع اللحم البشري «فالمرأة في بلدتنا تموت في البيت الذي تتزوّج فيه» (31)، لتنتقل من كائن محنّط في البيت العائلي إلى جثّة خرساء في بيت الزوج، إذ تقول لطيفة الزيّات في حديثها عن روايتها: «شجر المشمش...ووجه اختياري لهذا الإطار من أطر المعالجة الروائيّة إذ ذاك شعور خفيّ متزايد بأنّ أقسى أنواع السجن الفرد لذاته وأنّ أقسى أنواع القهر هو قهر الإنسان لذاته» (32).

فقد وعت الزيّات بأنّ دنيا النساء تاريخيّا بمثابة سجن متعفّن الرائحة ساهمت المرأة في تكريسه بإذعانها لثقافة الصمت والخوف والسّكينة والانغلاق على الذّات وأنّ المرأة كانت السّجينة والسّجّان في نفس الوقت تسجن ذاتها بذاتها.

ولمّا تمثّلت بعض النساء المثقفات وضعيتهن الحرجة تاريخيّا، حاولن الخروج منها بإنسانيتهنّ. ولكن ولادتهنّ للكلمات أصبحت جرما في عرف المنظومة الثقافيّة والسياسيّة لذلك وجدن أنفسهنّ داخل أسوار السجن الذي يضغط به المجتمع على المرأة لتعود إلى سجنها. غير أنّ لطيفة الزيّات مثلا تحدّت المواضعات الاجتماعيّة المقنّنة داخل السجن وخارجه لتحوّل تجربتها السّجنيّة إلى صراط للعبور إلى فردوس الحريّة. وهذا الانفلات من منظومة التمثيلات الاجتماعيّة السائدة أثّر في تجربة الزيّات الحياتيّة، إذ كان تاريخها تاريخ ردّة، فهي قد تحنّ أحيانا إلى البيت القديم الذي يمثّل لها رمزا للدفء والطمأنينة.

إلاّ أنّها لا تلبث أن تكتشف أنّ هذا الحنين ليس إلاّ بمثابة استراحة المقاتل لتعود إلى ساحة النّضال مقرّة أنّها لا بدّ أن تواصل رحلة النّضال إلى آخر المطاف «والسيارة تتوقف وضابط الشرطة، وقد ضلّ الطريق يبحث دون جدوى عن الطريق إلى السجن...ألمح حريّتي كاملة غير منقوصة في آخر الطريق، بعد أن تلطّمت طويلا وأنا أضلّ الطريق الذي وجدته شابّة، وتلطّمت طويلا لأجد ذاتي وأنا أفقد وأستردّ صوتي» (33). هكذا تقرّ الزيّات أنّها فقدت توازنها في مسيرتها.

المصادر والمراجع

المصادر
لطيفة الزيات: حملة تفتيش أوراق شخصية، مكتبة الأسرة، 2004.
المراجع
أبو نضال نزيه: تمرّد الأنثى في رواية المرأة العربيّة وبيبليوغرافيا الرواية النّسويّة العربيّة، دار فارس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2004.
بن مسعود رشيدة: المرأة والكتابة، إفريقيا الشرق، 2002.
بو الشعير سعيد: القانون الدستوري والنظم السياسيّة المقارنة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الطبعة 2، د.ت.
بورديو بيير، الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المحمدية (المغرب)، مطبعة فضالة، د.ت.
فوكو ميشال: المعرفة والسلطة، ترجمة عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1994.

الهوامش والإحالات

1) نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى: في رواية المرأة العربية و بيلوغرافيا الرواية النسوية العربية، دار الفارس للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى 2004، ص10.
2) المرجع نفسه: ص122
3) ميشال فوكو: المعرفة و السلطة، ترجمة عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى1994، ص43.
4) سعيد بو الشعير: القانون الدستوري و النظم السياسية المقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية للمؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة2، ص74.
5) بيير بورديو: الرمز و السلطة: ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر المحمدية المغرب، دار فضالة، ص52.
6) المرجع نفسه: ص55.
7) رشيدة بن مسعود: المرأة و الكتابة: افريقيا الشرق، 2002، ص75.
8) لطيفة الزيات: حملة تفتيش أوراق شخصية، مكتبة الأسرة2004، ص182.
9) المصدر نفسه: ص172.
10) م، ن: 174-173
11) م، ن: 174
12) منن: 182
13) م، ن: 180-181
14) م، ن: ص172
15) م، ن: ص173
16) م، ن: ص179
17) م، ن: ص153
18) م، ن: ص160
19) م، ن: ص168
20) م، ن: ص173
21) م، ن: ص169
22) م، ن: ص92
23) م، ن: ص180
24) م، ن: ص181
25) م، ن: ص123
26) م، ن: ص130
27) م، ن: ص170
28) م، ن: ص122
29) م، ن: ص92
30) م، ن: ص17
31) م، ن: ص47
32) م، ن: ص147
33) م، ن: ص161

التّراث والتّجريب والتّاريخ في روايتي غاندي الصغير وباب الشمس حوار مع الأديب إلياس خوري

بقلم : الهادي غابري/ جامعي، تونس

إليــاس خــوري : من أصل فلسطيني، اشتهر أديبـا وصحافيا لبنانيا، ولد في بيروت عام 1948، تلقّى دروسه في ثانوية الرّاعي الصّالح الأشرفية بيروت، أنهى دراسة التاريخ في الجامعة اللبنانية، حاز دبلوم دراسات عليا في علم الاجتماع من جامعة باريس، مارس التدريس في الجامعة اللبنانية، والجامعة الأمريكية في بيروت، وكلية بيروت الجامعية، وجامعة كولومبيا في الولايات المتحدة، متزوج وله ولدان : عبلة وطلال، اشتغل سكريتير تحرير مجلة شؤون فلسطينية منذ عام 1976 وحتى عام 1979، واشتغل مديرا لتحرير مجلة الكرمل الفلسطينية 1981 - 1982، وفي عام 1979 انتقل الى جريدة السّفير البيروتية كمدير تحرير ثقافي لها وبقي في هذا المنصب حتى عام 1991، بالإضافة إلى عضويته في هيئة تحرير مجلة مواقف، وعمله مع هيئة تحرير مجلة الطريق 1983 - 1985، ويرأس منذ عام 1991 تحرير الملحق الثقافي لجريدة النهار البيروتية، وينشر باستمرار مقالات رأي نقدية بجريدة القدس العربي اللندنية، وله : تجربة البحث عن أفق (نقد) 1974، عن علاقات الدائرة (رواية) 1975، الجبل الصّغير (رواية) 1977، دراسات في نقد الشعر (نقد) 1979، الوجوه البيضاء (روايــة) 1981، أبواب المدينة (رواية) 1981، الذاكرة المفقودة (نقد) 1982، زمن الاحتلال (مقالات) 1984 المبتدأ والخبر (قصص) 1984، رحلة غاندي الصغير (رواية) 1989، مملكة الغرباء (رواية) 1992، مجمع الأسرار (رواية) 1994، يــالــو (رواية) 2000، ترجمت رواية الجبل الصغير إلى الفرنسية عام 1987 ثم إلى الانقليزية عام 1990، وترجمت رواية الوجوه البيضاء إلى الفرنسية عام 1992، وصدر في أمريكا الترجمة الانقليزية لروايتي أبواب المدينة ورحلـة غاندي الصغير 1993 - 1994، وصدر في فرنسا ترجمة رحلة غاندي الصغير عام 1993 - 1994، يالو (رواية) 2002، كأنها نائمة (رواية) 2007.

ـ هل أنّ رواية رحلة غاندي الصّغير رواية تجريبية تراثية، وما هي سمات الرّواية التجريبية التراثية في نظرك؟ وما هو موقع روايتك في الرّواية التجريبية التراثية العربية عامّة ؟

الحقيقة، هذا سؤال نظري، لأنّه صعب عليّ أن أقيّم عملا كتبته، والمطلوب منّي ــ الآن ــ أن أقيّم ما دوّنته، ولكن لن أقيّم ذلك، لكن أقول إنّ رواية رحلة غاندي الصّغير ــ بمعنى ما ـ هي محاولة كتابة القصّة / الرّواية بطريقة مختلفة، يعني أن نُجرّب وسائل وتقنيات سرد لم يُسبَق لها أن جُرِّبَت في الرّواية العربيّة من قَبلُ، وهي تستفيد عندي من مصدرين اثنين: أوّلهما، مصادر التّراث الأدبي الكلاسيكي العربي الذي نجد ملامحه في كتاب ألف ليلة وليلة، أو في كتاب طوق الحمامة، أو في كتاب مصارع العشّاق... والمصدر الثّاني هو الحكي، ويعني الكلام الشّفوي، أي الطّريقة التي يتكلّم بها النّاس، فمزج هذين العاملين مع بعضهما البعض يتمّ في إطار من التّكرار، لنقل هناك مسألتان في رواية رحلة غاندي الصّغير، المسألة الأولى هو المقطع الذي يتكرّر في كلّ فصول الرواية : قالت أليس إنّه مات .

أمّا المسألة الثّانية وهي أنّ الرّواية تروى كلّها في كلّ فصل، وهنا لا يتغيّر الرّاوي ،وهذا يعني تقنية أن تروى الرّواية من وجهة نظر مختلفة، وهذه التّقنية موجودة في الأدب العالمي، وكذلك في الأدب العربي، وتتجلّى -على سبيل المثال- في رواية ميرمار لنجيب محفوظ، وفي رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا ابراهيم جبرا، وفي رواية الكرنفال لمحمّد رجب الباردي ، وفي روايتي الوجوه البيضاء وهذه التّقنية في السّرد المتعدّد الرّواة يصبّ في نقطة واحدة يوضّح أو يكون هدفه إيضاح مسألة مركزية هنا تعدّد الرّواة تفجّر المركز وتشظّيه وتتّحول الرواية بلا مركز، والرّواية تبحث عن مركز، والمركز الذي تبحث عنه بلا معنى، المعنى هو أن نروي يعني في الحكاية نفسها. أمّا في رواية رحلة غاندي الصّغير فهناك الرّاوي الخفيّ الذي ليس ظاهرا، ولكنّه هو نفسه يعود في الرواية كلها خمس مرّات أي في الفصول الخمسة وفي كل فصل يضيف عوامل لم ترد في الفصول التي سبقت ويحذف عوامل في الفصول التي سبقت بحيث نكون أمام دائرة من الدّائرات الخمس، أما الفصل الأخير وهو فصل صغير جدا ويقول ويروي كل الروايات في صفحة ونصف . هذه التقنية في السرد الهدف منها رواية الرواية ليس أن نعرف ماذا جرى، رواية الرواية هي أن نحكي ما جرى، أي أنّ الفرق بين الرواية كلاسيكية وبين هذه الرواية التجريبية التراثية هو أنّه في الرّواية الكلاسيكية تتابع الرّواية، وتعرف قصص نهاية القصص، هنا منذ الكلمة الأولى أنت تعرف أنّ غاندي قد مات و إن كنت تبحث عن ماذا جرى لعبد الكريم الملقّب بغاندي الصّغير، إنّما هنا السّرد هو نفسه، هو الرّواية، وهو الذي يشكل الرّحلة، يعني أنّ الرّواية مكتوبة عن الحياة بوصفها رحلة وعن القراءة بوصفها رحلة أيضا، وعن متعة السّرد وعن متعة اكتشاف العالم، وليس متعة اكتشاف القصّة التي نرويها فقط ،لأنّ القصّة التي نرويها هي مرآة تسمح لنا بان نرى من خلالها العالم بأسره، نحن أمام عالم محطّم، حطّمته الحرب الأهلية، نحن أمام لحظة مفصلية، هي دخول الجيش الإسرائيلي إلى بيروت واحتلالها، وهو احتلال أوّل عاصمة عربية في تاريخ الصّراع العربي الإسرائيلي، ولهذا الاحتلال دلالات ومعان مختلفة ضمن مجتمع متشظّ، وضمن مجتمع عناصره مختلفة، وضمن حيّ محدّد، هو حيّ قريب من الجامعة الأمريكيّة في بيروت، و لوجود الجامعة الأمريكيّة في بيروت دلالات ومعان مختلفة أيضا، ومن خلال قصّة الأستاذ الأمريكي، وهو الذي يطلق اسم غاندي على عبد الكريم، فيصبح اسما له -وعلّم الأسماء كلّها-ومن يعط الأسماء كلّها هو الذي يسيطر -وهو ما نعرفه- أو من خلال القسّيس والتّبشير الذي كان ولا يزال مترادفا مع الاستعمار، كل هذه العناصر تجتمع حول مجتمع نستمع إليه من أطرافه، نستمع إليه من هوامشه، غاندي هو رجل عادي، وأمّا أليس هي امرأة عاهرة، وهي امرأة هامشية، وحتّى القسّيس أمين هو الذي لعب دورا في الرّواية، وهو أيضا هامشيّ،

وهو ينحدر من أسرة فقيرة وملتبسة، وقد تركته زوجته ثمّ هجرته، ولمّا نسي جدّته في صيدا ظهر عليها النّبيء محمّد، وهو قسّيس مسيحيّ، وهذا الاختلال الغرائبي الخيالي التراثي في مجتمعاتنا العربيّة يقدّم نفسه بوصفه رحلة لاكتشاف المجتمع، رحلة لاكتشاف الذّات، ورحلة للتّأمّل في لحظة محدّدة، هي لحظة احتلال إسرائيل لمدينة بيروت، وبدايات مقاومة هذا الاحتلال الذي نراه من خلال الآذان وهو يؤذّن، أومن خلال المجنون الذي يُـقتَـلُ أو من خلال قتل غاندي الصّغير بشكل عشوائيّ ، لأنّ غاندي خاف، وحمل صندوق البويا لتلميع الأحذية ثمّ تنقّل، وكان التّجوّل في العاصمة بيروت ممنوعا، وكان الجيش الاسرائيليّ يطلق النّار عشوائيّا، فقتله، فإذن أنت أمام التّجريبيّة بمعنى ما، فهي ليست مصنوعة لنفسها، وأنا لا أجرّب من أجل التّجريب، أنا لا أجرّب لتقليد ما يسمّى بالرّواية الاروبية التّجريبية، وهي رواية مهمّة، وأنا أحترمها كثيرا، لكن أنا أعتقد أنّ التّجريب يأتي ـــ هنا ـــ من ثقافة ووعي أنا الثّقافيّ، أنا بصفتي ابن هذه الثّقافة العربيّة التراثية، وابن أساليب السّرد العربيّة التراثية، وبصفتي أيضا ابن هذا الزّمن وابن اللّغة وابن الحكي التراثي العربي، وابن هذا الحاضر الذي أكتبه، وهو الحاضر الذي ما يزال يعطي إلهامات للكاتب، وإذا أردت أن تسمّي رواية غاندي الصّغير رواية تجريبيّة تراثية، فلك ذلك، لأنّها تتضمّن مقوّمات الرّواية التّجريبيّة الحديثة التراثية بمفهومها الفنيّ الذي اتّفق في شأنه منظّرو، ونقّاد الرّواية الحديثة .

ـــ هل أنّ رواية رحلة غاندي الصّغير تنتمي إلى جنس أدب الرّحلة العربي المعروف أم هو صنف أدبيّ آخر تجديديّ ؟

أدب الرّحلة في تراثنا العربي، هو أدب كبير، هو أدب عظيم، وفيه أدب السّندباد، أليس السّندباد رحلة، كان السّندباد يرحل، ويذهب إلى أماكن قصّيّة، ثمّ يعود كي يروي، هنا الرّحلة بدل أن نذهب إلى أماكن قصّية ،نذهب إلى ذواتنا، نذهب إلى دواخلنا، وفي رواية غاندي الصّغير إذا لاحظت ـــ زمان كنت تسافر إلى مكان ما ـــ الآن بيروت هي التي تسافر، المكان يسافر ـــ وهذا هو الجديد ـــ والرّحلة هي رحلة إلى الدّاخل لاكتشاف الذّات، لاكتشاف الآخرين، لاكتشاف الحاضر، أو لإعطاء الحاضر لغته، وبرأيي إحدى المهمّات الكبرى التي يتحمّلها الكاتب والأديب هو أن يكتب حاضره ، فالجاحظ مثلا، كاتب تراثي عظيم ، فهو كاتب بغداد، إن تبحث في لغته، فإنّك ستعرف - في ذلك الزّمن- طرق الكلام في بغداد، فالكاتب مـَعنيٌ ـــ إذن ـــ بكتابة حاضره وكتابة محيطه ومحيط الآخرين الذين حوله، وذلك لاكتشاف هذين البعدين، و من ثمّة اكتشاف معنى الحياة، وبالأخير الأسئلة الكبرى التي يطرحها الأدب هي ليست أسئلة كثيرة منذ مرثية العرب الكبرى للشّاعر مالك ابن الريب ـــ أي الموت ـــ فمنذ مالك ابن الريب ومنذ امرؤ القيس ، الإنسان في الأدب يطرح على نفسه أسئلة معنى الحياة وهي أسئلة علاقة الذاكرة بالخيال، وهي مسألة علاقة الإنسان بالموت، مسألة الحبّ، وما معنى الحبّ ؟ وكيف تتجدد المعاني ؟ فالكاتب يكتشف هذه المعاني في زمنه ـــ الآن ـــ طبعا تتسلل الكتابة، تحاور يعني الأدب له محاوران : المحاور الأوّل هو أدب زمنه، وثقافة زمنه، وقرّاء زمنه، وبالتالي يحاور الكاتب القارئ ثم إنّ الإنسان يتحاور مع الموتى أي بالأخير جوهر الأدب أنا أعتقد هو أنه يستطيع أن يتحاور مع الموتى وأن يتحاور مع هذه السّلالة العظيمة من الكتاب والأدباء والنتاج الأدبي الذي صنع وتصنع اللغة وبالنهاية المصنع الأساسي للغة هو الحياة هو الكتاب عندما تكتب أنت تعيد إنتاج اللغة نحن نكتب بالعربية طبعا نحن نعيد إنتاج اللغة العربية نعيد إنتاج خزّان المعاني لهذه اللغة من دون أن يعني ذلك أننا نخترع اللغة نحن لا نخترع لغة نحن نستمر وهذه عبقرية اللغة. وعبقرية الأدب أنت تستمر ولكن في الآن نفسه أنت تغير وأنت أداة للتغيير أنت يعني الكاتب في الأخير أنا لا أحب الكتّاب أنا لا أحب السيرة الذاتية ولا أحب التركيز على الكاتب كانسان لأنه بالأخير أهمية الكاتب كانسان

يعني أن تصبح كاتبا مهما عندما ينساك الناس ولكنهم يتذكرون أبطال رواياتك وبالتالي عندما تختفي وبالتالي أنت كاتب ووظيفتك هي الكتابة هي فن الاختفاء وفن الاختفاء من أجل تغيير العالم من أجل تغيير البنية.
وبهذا المعنى أنت أداة للثقافة وبمقدار ما تكون مخلصا وملتزما بالمعنى العميق وليس ملتزما بالمعنى الحزبي أي بالمعنى العميق ملتزما بقضايا الإنسان وبمقدار ما تحب أنا اعتقد انك نفسك تكتب ــ أنا لا أخاف ــ أنا مرات أقرأ روايات أو أحضر أفلاما، الكاتب يكره الشخصيات و أنت تكره شخصيات معينة لا تكتب عنها، إن الكتابة تشمل حب حتى الشخصيات ــ بين مزدوجين ــ السيئة ولو كانت غير موجودة فالإنسان له وجوه متعددة، و أما وظيفة الأدب و الفن هو كشف هذه الوجوه المتعددة وبالتالي الكتابة هي جوهرية وهي فعل حب أنا فعلا أحب غاندي الصغير وأحب أليس أنا شخصيا أحبها فمثل هؤلاء الأشخاص غير موجودين إلا في التراث الإنساني و في الخيال.

ـ في حبك لغاندي الصغير وهو ماسح أحذية لاحظت **التركيز على أنواع من الأحذية : الأحذية العسكرية وهي أحذية الاحتلال في بيروت وما دلالة الأحذية في الرواية ؟ وهل لها دلالات سياسية ؟**

أنت لا تحتاج إلى أن تكتب أفكارا كبيرة، أنا كثيرا أحب جبرا ابراهيم جبرا كان صديقي وككاتب كان جبرا دائما يختار مثقفين كي يعبر وأنا أناقشه كثيرا في هذا الموضوع. هو يعتقد أن اختياره للمثقفين يساعده على التعبير عن أفكار كبرى وأنا بالعكس، أنا رأيت أنه أي شيء أي شخصية أي هامش يستطيع أن يلخص العالم المهم كيف تقرأ هذا الهامش وكيف تعبر عنه أدبيا وبالتالي فان الأحذية هنا هي أن الإنسان غاندي يري من تحت هو كل الوقت غاندي رأسه إلى تحت أنت تشتغل كماسح أحذية يكون رأسك منخفضا ولا ترى إلا الأرض. وانطلاقا من رؤيته للأرض اكتشف غاندي العالم ولما حاولوا إدخاله في في بعض الطوائف الدينية كيف هرب من المكان عندما استطاع أن يفتح مطعما من خلال الكلب كلب الأستاذ الأمريكي بالأخير كيف استطاع بوسائل صغيرة أن يتحايل على الحياة لأنه بالأخير لما ترجع إلى ابن المقفع تجد الأدب حيلة عند العرب لما ترجع إلى تاريخ المقامة وعندما تستشهد بألف ليلة وليلة ستجد الحيلة -أنا لا أحب المقامة- نتصفح المقامة الشخصية فالشخصية فيها شحاذ لكن يروي الحكاية كحيلة ــ أن تروي هو أن تتحايل ليس أن تروي هو أن تخبر هو أن تتحايل على الحياة كي تستطيع أن تنقد الحياة ــ ابن المقفع في كتاب كليلة ودمنة قائم على القشرة و اللب : على شبكة الصياد على المرئي واللامرئي يعنى كيف تتحايل على الحياة.
بهذا المعنى الأدب إذن حيلة و غاندي هو إنسان يبحث عن حيلته، أنا ككاتب أكتب وأبحث عن حيلة كي أدافع فيها عن الحياة أنا لما أكتب عن مدينة مثل بيروت ويحدث سقوطها بيد الاحتلال الإسرائيلي أنا أبحث عن حيلة كي أنقذ المدينة من الوحش الأسطوري الذي يفترسها.

ـ قضية الملح واللون **الأبيض ملمحان تراثيان بارزان في كل رواياتك** هل هو **عفو الخاطر أم هو مخطط وما هي الدلالة ورمزية ذلك؟ وهل للونين دلالة رمزية أو سياسية؟**

في فترة اشتغلت على عدة أبحاث في اللغة واشتغلت على قاموس ما يسميه العرب قاموس الأضداد أي الكلمة التي لها معنيان متناقضان كقول الأبيض والأسود، اعتقد أن الملح رغم أنه لغويا ليس من الأضداد ولكن معنى الملح هو من الأضداد لمّا يقول السيد المسيح: أنتم ملح الأرض أي إذا فسد الملح فلماذا يُملّح الملح هو الحياة والملح أيضا هو الصحراء هو تصحـّر الأرض أما اللون الأبيض هو لون البهاء كما هو لون الموت فكيف تمتزج الأشياء ببعضها البعض يعني أنه تأتي كلمة ما مفتاحا لتلخص أكثر من دلالة رمزية وأنا لا أحب الرموز ولكن أعتقد أن أي عمل أدبي إذا قرئ -إذا ضبط- تكتب رواية وتذهب إلى المخيال ولكن إذا بقيت الرواية في الذاكرة هي تبقى لأنه أحد

أشكال قراءتها هو تحويلها إلى استعارة إنسانية . الملح والأبيض أشياء أخرى من هذا القبيل تساعد بكونها كلمات تتضمن تناقضا عميقا في داخلها فهي تساعد القارئ على اكتشاف الاستعارة والكاتب -وفي الحقيقة عندما اكتب لا أفكر في القارئ- أنا اكتب لاني أريد أن أكتب، بالأخير الرواية فإذا لم تقنعني الشخصيات لن أصدقها. أتوقف عن الكتابة لأنه سأكتشف أن الرواية فشلت قبل أن تبدأ يجب أن أصدق قبلك أنت كقارئ ويجب علي أنا الدخول في الحالة وبالتالي أن أصدق الشخصيات كأنها حية أو أتوقف عن الكتابة لأنه لا معنى للكتابة إذ لا أصدقها فكيف أنت ستصدقها فأنا لا أصدقها فكيف سأشتغل معها وأتناقض معها وأتعارك كي نصل بالأخير إلى عمل أدبي وبهذا المعنى الملح والبياض أو أشياء أخرى في رواياتي هي صيغة روائية حتى أكتشف المعاني والدلالات المختلفة أو المختلف الموجود في العمل الأدبي كي أستطيع معرفة تأثير الكلمة في القارئ.

ـ مات غاندي في شوارع بيروت وغـُـطـّي بالجرائد فما علاقتها بالإعلام العربي ؟

في الحقيقة فكرة الجرائد راودتني وأنا أكتب الرواية، فكتبت أن غاندي الصغير غـُطـّي بالجرائد أي أنه غـُطـّي بالكلمات أي أنه كـُفـّن بالكلمات وما كنت أفكر بالإعلام وأنت كقارئ يمكن أن تعتقد أنه الإعلام العربي، هذه إحدى القراءات وأنا طبعا أحترم الآخرين ولا أفرض على القراء قراءات ما على رواياتي فالقراء أحرار وبالأخير الرواية ملك القارئ وليست ملك الكاتب مائة بالمائة أنا لا أعمل مؤتمرات وأعمل ندوات والناس يعملون قراءات وأقول للقارئ لك حقك ولا اعتراض لي على حقك لأن هذا الكتاب لما قبلت أن أنشره أنا قبلت أن يصبح ملكك أنا أعطيك إياه.

ـ لماذا تعددت أسماء غاندي في الرواية ؟

الرواية قائمة على الأسماء كيف أعطى ابنه اسمه ؟ كيف ابنه له ثلاثة أسماء ؟ اسمه الذي أعطاه إياه أبوه هو اسمًا جده واسم يكون متفق عليه مع المهنة وأعطاه اسم آخر خوفا من الحرب فاللعب على الأسماء هو لعب على الهوية هو صراع حول الهوية فالفكرة إذا ربطنا هذا بالصحف التي غـُطـّي بها غاندي وعمليا غاندي غـُطـّي بالكلمات، والرواية هي أن تكشف غطاء الكلمات بكلمات أخرى إذن هي لعبة صار كل شيء مغطـّى بالكلمات نحن لا نستطيع أن نفكر إلا بالكلمات ولا نستطيع أن نصيغ حياتنا إلا بالكلمات ومن ذلك أنه عند العرب كلم أي جرح والكلام يجرح أكثر من السيف لأن الكلام وقعه أكبر من وقع آخر، الكلام يصنع الكينونة فكينونتك مصنوعة بالكلام باللغة هنا اللغة يعني الكلام يكشف جسدا مغطى بالكلام ورحلة هذا الكشف يعني كلام يكشف كلاما وكلام يغطي كلاما وهكذا، أنا تخيلت وتبينت الرواية تقول لي هذا ما أعجبني أقول لك هذا رأي وأنا لا أفرض هذا الرأي على الآخرين وكتب أصدقائي عن غاندي وناقشوني ولم أقل لهم اكتبوا هذا هم أحرار.

ـ هل من علاقة رمزية إيحائية بين بطل الرواية غاندي الصغير ابن لبنان وبين المهاتما غاندي زعيم الهند ؟

هناك علاقة فعلا بين بطل الرواية وبين المهاتما غاندي زعيم الهند وهو رجل عظيم وهو قائد ثورة الهند نحو الاستقلال، وأما غاندي بيروت فهو إنسان بسيط يبحث عن لقمة العيش وهو رجل إذا تكلم تأتأ وتلعثم في كلماته وإذا مشى تعثر في خطواته نتيجة وضع مرتبك فرض عليه فهو في صورته هذه هو نحن الآن إذا قارنّا بين الوضع القائم في العالم العربي وبين وضع الهند فإننا مازلنا نتعثر ونراوح مكاننا وغاندي ما يزال يتعثر بالأشياء والكلمات هذا أولا، وثانيا غاندي لم يسمّ حاله غاندي بل الأستاذ الأمريكي هو الذي سماه غاندي لأنه فيه الأسطورة وأنت تعرف أن الاستعمار آلة فظيعة على المستوى الفكري، وقد فكك المفكر الفلسطيني ادوارد سعيد تلك الآلة المعقدة خلال بحثه في الاستشراق فغاندي الذي هزم الغرب ـ الاستعمار البريطاني ـ أصبح بعد ذلك اسما تراثيا

يستخدمه الغربيون لطرد وسحق الاستعمار، وهذا أيضا لعبة ودلالات المعاني الأسماء وكيف المعاني والأسماء تتبدل حسب موازين القوى.

ـ وسمت الناقدة اللبنانية أعمالك الأدبية بالعدمية الفكرية رغم أن رواية باب الشمس التاريخية التراثية كانت نهايتها تفاؤلية من خلال رموز المطر والحجارة فهل كانت نهاية رواية غاندي الصغير تفاؤلية أم عدمية ؟

العدمية ليست نقيض التفاؤل العدمية فلسفة وكذالك التفاؤلية أنا لست عدميا و العدمي هو الذي يعتقد أن لا معنى للأشياء أنا أبحث عن المعنى دائما وأما التي وسمت بعض أعمالي الأدبية بالعدمية فهي الناقدة اللبنانية يمنى العيد وقد أبدت هذا الرأي في نقدها لقصتي رائحة الصابون وقالت إن الوصف في القصة عدمي وفي تلك الفترة كنت مناضلا بالمعنى الفعلي في المقاومة الوطنية اللبنانية فكيف أكون مقاوما وعدميا في الآن نفسه فالأمر لا يستقيم ربما أنا هامشي وأتعاطف مع المهمشين والفقراء والمطرودين والمنبوذين اجتماعيا وسياسيا ودينيا لأنني أعتقد أن النظر إلى العالم واكتشافه يجب أن يتم عندي من خلال عيون هؤلاء الناس . فخليل هو الراوي الرئيسي في رواية باب الشمس وخليل عاش تجربة اليتم والفقر معا إذ قتل والده وهربت أمه إلى الأردن ثم اشتغل بمستشفى وفي الواقع لم يكن مشتشفى كما أن الطبيب الذي عالجه أثناء مرضه لم يكن طبيبا وخليل في مسيرة حياته ـ ظاهريا ـ هو هامشي بالمقاومة ـ وفي الواقع ـ هو مناضل بالمقاومة وأنا أنظر إلى العالم من هامشه لا يعني أنني عدمي فأنا بالقطع لست عدميا أنا أحب الحياة وأقدسها وأنا أخوض الصراعات المفروضة في المشرق العربي وأعتقد دائما أنني طرف في الصراع مادام الاستعمار المتعدد ما يزال جاثما على أرضنا فأنا أقف في صف الذين يقاومون المعتدين الأجانب حتى لو اختلفت مع أولئك المقاومين أيديولوجيا لأنه بهذا المعنى يمكن للإنسان إعادة كرامته وحريته وأنا أبحث عن حياة الإنسان بوصفها تجربة مقدسة ولا يمكن أن أسمح لقوى العسف والظلم و الإرهاب والقمع بأن تعبث بتلك القيمة المقدسة لحياة الأفراد مهما كان جنسهم و عرقهم ودينهم وتحت أي ظرف كان .



الفخار النابلي المعاصر: من «الشوّاط و«المطلي» الى «الفنّي»

يحيى الغول
جامعي، تونس



فحار شوّاط من طين نابل قبل (قطع "دواقر") و بعد (قطع "جرار") الشوي.

مـقـدّمـة :

تعتبر نابل مركزا حرفيا عريقا (1)، حتى أنها تعرف بـ«مدينة الحرف الفنيّة» وتحديدا بـ«مدينة الخزّافين». ذلك أنّها تشتهر تاريخيا وعالميا بنشاطها الخزفي المتنوّع المتطوّر الجميل.

يعود تاريخ الفخار بنابل إلى عـدّة آلاف من السنين، أي على الأقل منذ بداية التاريخ وخاصة منذ بداية العهد البوني. وقد ظهر نشاطه وازدهاره تحديدا في العهدين القديم والمعاصر. لذلك لقّبت في العهد المعاصر باسم «مدينة الخزافين».

الفخار صناعة تقليديّة أو حرفة فنيّة متنوّعة العناصر لا فقط من حيث الشيء المنتج في أصنافه واستخداماته بل أيضا في مستوى الإنتاج من حيث المواد الأوليّة والتقنيات والإجراءات والنماذج الفنيّة، وغيرها. المعلوم أن أول أصنافه يعرف باسم الفخار «الشَـوّاط» وهو فخار مسامي.

وثاني الأصناف في التراث الأصيل للفخار النابلي يعرف باسم الفخار «المُـطلي» وهو فخار غير مسامي.

نادرا ما تتم زخرفة الفخار «الشَـوّاط»، وهي تَـستخدم عصير الخرّوب. ويتميّز الفخار «المُـطلي» بالطلاء والزخرفة وهي تعتمد عامة الأطلية المصنوعة من أكاسد المعادن لإنتاج ثلاثة ألوان، هي تحديدا الأصفر والأخضر والبني. إنّ نابل في العصرين الحديث والمعاصر تتميز عن بقيّة مراكز الفخار التونسي بحجم إنتاجها «المطلي» ونوعيّته الراقية.

لقد تطوّر الفخار المعاصر بنابل بسرعة على جميع المستويات، المهنيّة والتقنيّة والتجاريّة والجماليّة والثقافيّة. وهذا ليس بغريب عن حرفة ذات خصوصيّة محليّة عرفت بالابتكار والتجديد إنتاجا، وبالنشاط والحيويّة تجارة وأعمالا (2).

فعلا تطوّرت حرفة الفخار بنابل من إنتاج موجّه نحو صنف الفخار النفعي، مثل أواني الشرب (من الفخار «الشَـوّاط» مثل «القُـلّة») وأواني الطبخ (من الفخار «المُـطلي» مثل «الكسكاس»)، إلى الإنتاج الحالي (في بداية القرن الواحد والعشرين) المتنوع والموجّه بالأحرى نحو إنتاج قطع وتحف لزينة

المحلات وتجميلها وتأثيثها، على مثال الابتكار الأخير في إنتاج الأغطية الفخاريّة للمصابيح.

و قد سبقت مرحلة التطوّر المتميّزة، خلال النصف الأول من القرن العشرين، في الإنتاج المستحدث المشهور باسم «الفخار الفني» المتعدد الألوان والأشكال لترويج قطع متنوّعة مثل المزهريات ومنافض السجائر وطواقم القهوة وغيرها. فلا شك أن فخار نابل المعاصر تطوّر عبر قرن (القرن العشرين) من التقدم والازدهار والشهرة محليّا وسياحيّا.

فما هي أبرز ملامح تطوّرات الخزف النابلي في العهد المعاصر، وتحديدا ما هي حصيلتها اليوم في مطلع القرن الجديد؟

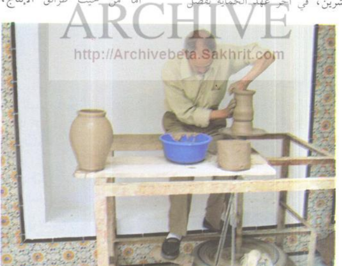
لمقاربة هذا الاهتمام، في هذه العجالة الأوليّة، يمكن استعراض مختلف اختصاصات الخزف النابلي للوقوف على ملامح كل منها وعلى أبرز تطوّراته إلى وضعه الحالي. علما أن الخزف النابلي حظي بدراسة قيّمة في منتصف القرن العشرين، في آخر عهد الحماية بفضل اجتهاد «بيار ليس» و«أندري لوي» (3)، في إطار «معهد الآداب العربيّة» و«المركز الجهوي للفنون التونسيّة».

ومنذ الاستقلال وخاصة في الحقبة الأخيرة تعذّر تحيين دراسة الخزف النابلي وتجديدها. واجهت هذه المقاربة الاوليّة العديد من الصعوبات واعتمدت على البحث الميداني لعدّة سنوات بالزيارة والاستجواب والتحقيق الاجتماعي والتوثيق المصوّر.

1) «الشَبـوّاط»، الفخار التقليدي المسامي بنابل.

يتميز إنتاج الفخار التقليدي «الشَـوّاط» بنابل تاريخيا عن نظيره بجربة بالتخصص في القطع ذات الأحجام الصغيرة والمتوسطة، وبتنويع المنتجات لتغطية مجموعة عريضة من طلبات السوق. تتكوّن منتجات الفخار التقليدي «الشَـوّاط» بنابل أولا من حاويات المياه للشرب وثانيا من الأواني والمنتجات المعدّة للطلاء (مثل «الكسكاس») في مرحلة صنع لاحقة (مرحلة الفخار «المُـطلي»).

أمّا من حيث طرائق الإنتاج، فتصنّف فنون



خزاف على دولاب يحرّكه المحرّك الكهربائي و يشكّل طين طبرقة. عرض يوم الفخار "الشوّاط" في شهر التراث لسنة 2008.



فخار «مصبوب» ومنقوش، يجف قبل الشوي.

الفخار ضمن فنون النار، ويعتبر «المعلّم» الفخاري خبيرا في التحكّم في النار. وبقدر ما تتعدد مجالات عمل «المعلّم» الفخاري بقدر ما تتعدد خبراته. تشمل مجالات إنتاج الفخار «الشـوّاط» بنابل أولا توفير مادة الطَفـلْ من المقطع المجاور المسمى «غار الطفل»، وثانيا تحويلها بين دولاب الفخاخري والشّيّ بـ«الكوشة العربي» في وحدات الإنتاج المعروفة باسم «جَـرَابَة» والمنتشرة خاصة بالشمال الشرقي للمدينة بالحي المعروف باسم «ربط الجَـرَابَة»، وثالثا ترتيب المنتجات بصنفيها «الشَـوّاط» و«المُـطلي» وإتمام النتاج حسب المواصفات الاصطلاحيّة، ورابعا وأخيرا ترويج الإنتاج. هكذا يجمع «المعلّم» الفخاري خبرات الحرفي وحتى الفنان المبتكر مع خبرات رجل الأعمال الفطن النشيط.

لكن تطور الفخار التقليدي «الشَـوّاط» بنابل، شهد خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ملامح خطيرة منها:

* استبدال تدريجي للمادة الأوليّة التقليديّة الطَفـلْ الأصفر المستخرج محليا بالطين المنقولة من طبرقة (على الساحل الشمالي الغربي للبلاد التونسيّة) رمادية اللون وذات نوعية جيدة والتي يتمّ خلطها برمل («دولوميت») جندوبة (الشمال الغربي التونسيّ)؛

* استبدال الطاقة البشريّة بالطاقة الكهربائيّة لتحريك الدولاب؛

* انتشار طريقة «الصب» في انتاج الفخار باستخدام طين طبرقة المذكورة. وتتمثل طريقة «الصب» في عملية صب الطين السائل في قالب من جص. وأصبح الانتاج التقليدي للفخار على الدولاب مقصورا على بعض الاصناف الخزفيّة ومهددا حرفيا بالاندثار.

* مَكـننة الأشغال الأكثر إرهاقا لليد العاملة عند إعداد المادة الاوليّة؛

* تواصل استخدام الفرن التقليدي («الكوشة عربي») ذي اللهب المباشر والذي يوقد بالخشب وبالنفايات النباتية؛

* التخلي عن الإحداث الذي أُدخل في منتصف القرن العشرين والمتمثل في الفرن المسمى بالحديث («سوري»)

ذي «اللهب المعكوس» والذي يوقد جزئيا بالنفط؛

* انتشار مطّرد للفرن الآلي التشغيل بالغاز الطبيعي لشيّ قطع الفخار من الحجم الصغير المصنوعة من طين طبرقة؛

* تطوير طريقة النقش على الطين اللين (بعد التجفيف الجزئي) لحفر أشكال هندسية وزهور؛

* أصبحت منتجات الفخار «الشَـوّاط» تتمثل في المزهريات وأواني زينة الحدائق بعد أن كانت توفر أواني الشرب تلك التي لم تعد قيد الاستخدام؛

* اندثار خبرة تشكيل عدد من أواني الشرب على الدولاب التقليدي مثل «البُقال بو روحين» (ذو غلافين) و«البُقالة البقباقة» (تُحدث صوتا عند سكب الماء بسبب شكل عنقها).

* التنوّع الكبير في المنتجات المعدّة للطلاء وسرعة انسجامها مع طلب السوق في تناسب مع تغيّر طلبات الاستهلاك ومع مقتضيات الابتكارات والأذواق والتصميم.

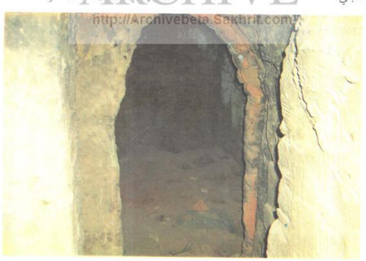
وعموما تمكّن الفخار «الشَوّاط» من الصمود أمام تطوّرات العالم المعاصر أفضل من بقية اختصاصات الفخار التقليدي النابلي.

وتتنزّل الزخرفة بعصير («ماء») الخروب بين الفخار «الشَـوّاط» و«المطلي». فهي زخرفة خاصة بأواني الماء بالفخار «الشَـوّاط». والملاحظ أنّها تستخدم طريقة تقليديّة مثيرة للإعجاب عندما ترسم بعصير الخروب على الفخار «الشَـوّاط» أشكالا لا تكاد تُرى ثمّ تُظهرها في لون أسود لامع إثر غمسها في حمام من الكبريت الحديدي («الزاز»).

2) الفخار المُطْلِي التقليدي المسمى «مُطْلي» نابل:

ويستند تقليديا على ثلاث خطوات: إعداد أكاسيد المعادن والأطلية اللّمَاعة، ثم التزيين والتلميع، وأخيرا شيّ الأطلية.

إن الأكسيد الأساسي هو أكسيد الرصاص (المسمّى بالدارجة الحرفيّة «الثقيل»). أما أكاسيد التلوين فهي تعتمد النحاس للون الأخضر، والحديد للون البنّي، و«الحديدة» («الكحُل») للأصفر، والمنغنيز (لون بنّي بنفسجي) في رسم خطوط مشهد التزويق. إن الخطوة الأولى في إنتاج الفخار المُطْلِي تستوجب إعداد أكاسيد المعادن وهو شغل شاق بين الشّيّ في فرن خاص (المَحْرَق) والطحن اليدوي في حوض خاص (المِسْحَاق). أما إعداد الطلاء



«كوشه عربي»: باب شحن الكوشة، وتظهر أرضية الكوشة بفتوحات وصول النار.



دخول اليد العاملة النسائيّة ميدان الفخار، عاملة تنقش الفخار قبل الشوي. عرض يوم الفخار "الشوّاط" ماي 2008.

التلميع فهو اختصاص العَرف الذي يحذق كيفيّة خلط المكوّنات بالمقادير المناسبة بين «الثقيل»، والرمال الناعمة، وأكاسيد التلوين.

في الخطوة التالية، «التخطيط» أي التزيين برسم الخطوط والأشكال التقليدية يسبق «التغطيس» أي الطلاء اللمّاع بلون واحد أو بلونين الأصفر والأخضر. وأخيرا في الخطوة الثالثة، الشّيّ في الفرن («كوشة عربي») هو مرة أخرى اختصاص المعلّم لإيقاد النيران.

تُستخدم الأواني المَطْلية بما أنّها غير مساميّة في الطبخ وفي خزن المؤونة («العَوْلَة») السنوية. وهي تصنّف إلى أربع مجموعات : أولا الجرار، وثانيا الأواني المتنوّعة، وثالثا أواني الطبخ والأكل مثل الصحون، ورابعا المصابيح.

أما أشكال الزخرفة التقليدية للزينة سواء في الفخار المُطْلي كما في زخرفة الفخار«الشّـوّاط» بعصير الخروب فهي متداولة، ومن أشهرها: الثعبان، والنقاط، والأقواس، والتمثيلات، وتنوّعات المُعيّن، والأسماك، والتشبيك، وأوراق النباتات والزهور.

وحديثا، خلال الثلث الأخير من القرن العشرين، أصبح «مطلي» نابل معرضا للاندثار. وفعلا انقرضت نهائيا بعض اختصاصاته من منتجات وطرق إنتاج وخبرات. هكذا يلاحظ ما يلي :

* لقد انقرضت زخرفة أواني الشراب من الفخار «الشّـوّاط» بعصير ماء الخروب إنتاجا وخبرة.

* كما انقرض إعداد أكاسيد المعادن وطلاء التلميع، فتمّ إهمال المَحْرَق والمِسْحَاق. والمؤسف أن المواد الصناعية من أكاسيد المعادن وطلاء التلميع المتوفّرة بالسوق عاجزة عن إخراج الألوان ببريق وجمال الأطلية من المواد التقليدية.

* لقد مضى زمن منتجات الفخار المُطْلي التقليدية واندثر نمط استهلاكها. وعوّضتها المنتوجات الاستهلاكية الحديثة : من الخزف الصناعي «الصينى»، والأواني

الزجاجية، والأواني الرخيصة من البلاستيك، وغيرها. وتذكر من بين منتجات الفخار المُطْلِي التقليدية القليلة التي لا زالت تنتج، آنية الأكل المسماة «صَحْفَة» المستعملة بالمطاعم الشعبيّة، لكن طلاءها من نوع رديء.

* عامة، أصبحت المنتجات الاصلية، من «مُطْلِي» نابل، الموروثة عن الحقبات الماضية قطعا مُتحفيّة.

3) الفخار الحديث النفعي، «الطَّنْجرة»، خلال القرن الماضي بمدينة نابل.

ظهر انتاج جديد في قائمة اختصاصات الفخار النابلي المعاصر خلال النصف الأول من القرن العشرين. تمثّل الجديد في تطوّر الفخار النفعي الحديث تحديدا الفخار الأحمر للطبخ والفخار الصناعي بأنواعه.

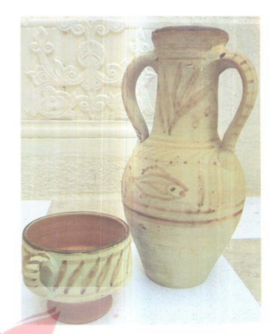
لقد أُحدث فخار الطبخ الحديث بنابل بفضل تعاون حرفيين ايطاليين لإنتاج أواني الطبخ، وهي القِدر أو «طنجرة» والمقلاة أو «طاجين»، ذات اللون الأحمر الطبيعي. تنتج هذه الأواني من طين خاص (أحمر اللون، يستخرج من مقطع بحمام سوسة) لتشكيل قطع فخار ووشيها مرّة أولى بأسلوب الفخار«الشّـوّاط» التقليدي لكن باستخدام أدوات وعمليات خصوصيّة مبتكرة. ويطلى داخل الأواني بطلاء لامع شفّاف مركتب من الرمل الرقيق ومادة «البوراكس» (borax) قبل شيّها مرّة ثانية. حاليا، لا توجد بنابل سوى ورشة حرفيّة واحدة تنتج هذا النوع من الفخار من جملة سبع ورشات كانت موجودة في منتصف القرن العشرين زمن انتشار استهلاك هذه الأواني وازدهار انتاجها.

وتشمل الصناعات الفخاريّة الحديثة إنتاج القرميد المطلي، والآجر للبناء، والفخار الصحي (أنواع مطليّة من قنوات تجميع المياه وتصريفها)، وأواني الحدائق والمنابت والزهور.

حديثا، انقرض العديد من هذه الانواع خاصة الصحية منها تلك التي عوضتها المصنوعات الخزفية. وثبتت الانواع ذات العلاقة بمواد البناء وبتجميل المباني مثل القرميد والقنوات المطليّة. بينما ازدهر على نطاق واسع قطاع إنتاج الآجر للبناء وأواني الحدائق والزهور وأصبح قطاعا صناعيا.



«كساكس» (جمع «كسكاس») جاهزة من الفخار الشوّاط.



أواني الماء من الفخار الشوّاط مزخرفة بعصير الخروب، «شربيّة» و«حلاّب».

وتواصل أيضا ازدهار إنتاج المربّعات الخزفيّة وأصبح قطاعا صناعيا مع أنه لا زال يحافظ في عدد من الورشات على خبرته في «الخزف الفني» وانتمائه لهذا الصنف الحرفي.

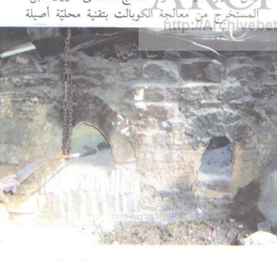
4) «الخزف الفني» النابلي.

في القرن التاسع عشر (ميلادي)، كانت نابل مركزا مزدهرا في حرف الفخار بفرعيها «الشَوّاط» و«المُطلي» (بالأصفر والأخضر والبنّي). كما بدأ إنتاجها في «الجليز» في ذلك العهد. تاريخيا بدأ تطوّر الخزف الحديث النابلي منذ ما قبل أواخر القرن التاسع عشر، فنافس خزف العاصمة تونس المعروف باسم «القلالين» (4) نسبة إلى الحي المشهور قبل أن يخلفه تراثا وازدهارا.

ففي أواخر القرن التاسع عشر، ساعدت التأثيرات القادمة من الحاضرة تونس ومن وراء البحر المتوسّط بتأثيرات إيطاليّة وفرنسيّة على تطوّر الاختصاص الحديث الذي عرف باسم «الخزف الفنّي» النابلي. وقد برع في هذا الاختصاص جيل من الخزفيين، منهم من يُعتبر من الفنّانين، رَسم سمات «الخزف الفنّي» النابلي خلال النصف الأول من القرن العشرين.

تميّز الحرفيّون المختصّون في هذا «الخزف الفنّي» بنابل، مقارنة مع الخزافين التقليديّين، بحداثة مؤسسة على شكل المنتجات وزخرفتها. تختصّ الزخرفة الحديثة بتعدد الألوان مع تفوّق للّون الأزرق وبتأثّرها بالطابع الأندلسي أو الفارسي. أما الأشكال الجديدة فهي مستوحاة من التأثيرات المتوسطيّة القادمة من أوروبا عبر البحر الأبيض المتوسط.

تعتمد هذه الميزات الحديثة على تقنيّات خزفيّة متجدّدة. من قواعدها استخدام المينا (الطلاء اللماع) الأبيض المعروف بتسمية «أبيض عربي» (أو الأبيض القصديري) الذي يصنع محليا يدويا من شيّ الرصاص والقصدير. وتنتج المينا الملونة بإضافة أكسيد التلوين. ومن أشهر المينا الملونة المنتج المسمى «أزرق نابل» المستخرج من معالجة الكوبالت بتقنية محليّة أصيلة



المَحْرَق، كوشة لحرق الرصاص و انتاج "الثقيل".

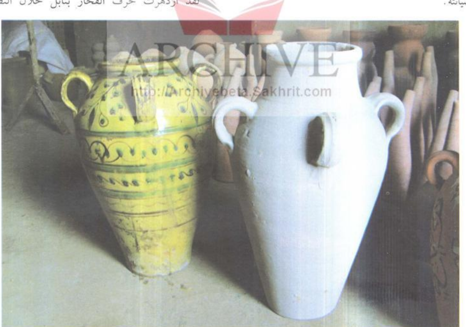
حافظ على سرّها بعض الحرفيين لزمن ما إلى أن اندثر معهم حوالي منتصف القرن العشرين.

ونتج عن التدخل الاستعماري وفتح السوق التونسيّة أمام المصنوعات أنّ الأطلية الكيميائية التجاريّة عوضت الإنتاج المحلي من المينا المتناسب مع التراث النابلي. ولم ترتقِ الأطلية المستوردة إلى درجة جمال ألوان الأطلية التقليديّة وتناغم تشكيلاتها فكان انتشارها على حساب النوعيّة الفنيّة للمنتج الأصلي النابلي. تشمل ألوان الأطلية التقليديّة الأبيض والأزرق والأخضر والبنفسجي والبني والبرتقالي.

و بعد عمليّات التغطيس والتخطيط والتلوين، تأتي عمليّة الشّيّ بقيادة المعلم شخصيا وبخبرته الراقية. والملاحظ أنه يشرف بنفسه على بناء الفرن المخصص لـ «الخزف الفنّي» حسب المقاييس المحليّة وعلى إصلاحه وصيانته.

والجدير بالذكر أن «الخزف الفنّي» النابلي هو حصيلة مساهمات متنوّعة من حرفيين مهاجرين من ايطاليا وفرنسا وطرابلس والجنوب الشرقي التونسي، تساكنوا بنابل وعملوا في مختلف اختصاصات الفخار بها. فقدّموا الإضافة في تطوير حرف الفخار المعاصرة بنابل. ومن أشهر الفرنسيين الذين ساهموا في تطوير «الخزف الفني» بنابل يذكر : «تيودور ريفيار» (Théodore Rivière) في 1892، و«لويس تيسيي» (Louis Tissier) في عام 1898، و«ترونييي» (Troniet) و«بللّنجي» (Bellanger) في عام 1908 بتعاون الخزفي «شملة» القادم من العاصمة تونس (لمدّة سنتين)، وخاصة الشريكين «دي فركلو» (De Verclos) و«فور ميلر» (Faure-Miller) في بداية العشرينات (في ورشتهما المسمّاة «قلال القديم» الكائنة بشارع البحر).

لقد ازدهرت حرف الفخار بنابل خلال النصف



الفخار المُطلي، جرّة مغطّسة في الطلاء اللمّاع قبل (على اليمين) و بعد (على اليسار) الشوي.



الفخار المُطلي النابلي، قطع من انتاج "جرابة" (أو" قلالة") أحمد الـغـول بداية القرن العشرين' إبريق فوق صحفة و شربية و خمارية فوق مثرد.

الأول من القرن العشرين في ظرف ملتقى التأثيرات الداخلية والخارجية، والتقليد والابتكار، على أيدي جيل أعراف من شباب نابل اختار اختصاص «الخزف الفني» وحذقه. فأبدع في تطوير أسلوب حرفي فني، من خلال النهوض بالإنتاج والترويج بالأسواق الداخلية والخارجية، وبتنويع المنتج وتجديده، وبنشر شهرته.

و شارك العديد من هؤلاء الأعراف في المعارض بالخارج، ومنهم من فاز في مختلف المسابقات وحازت أعمالهم الجوائز والشهادات والميداليات. فعلا تمّت مكافأة خزافين نابليّين فرديا مثل الاخوين حسن وحسين عبد الرزّاق أو محمود بالأمين بشهادة تذكارية من معرض مرسيليا عام 1922، وبدرجة «الميدالية الذهبية» من المعرض الدولي لفنون الزخرفة والصناعة الحديثة بباريس عام 1925.

لقد استوعب هؤلاء الحرفيون في آن واحد التأثيرات المستوحاة من مدوّنات وفهارس الخزف الفارسي والمتوسطي، وموروث الفخار القديم من تونس العاصمة المعروف باسم «القلالين». كما اجتهدوا في تحديث الأشكال والزخرفة التقليدية من تراث زينة الفخار الشوّاط بماء عصير الخروب وزينة الفخار«المطلي عربي». وتتجلّى المدخلات الخارجية خاصة في أسلوب الزخرفة ذات الأرضية الداكنة التي تظهر الزينة بالألوان الفاتحة.

و تختلف طرق الزخرفة بين «أسلوب الخروب» وهو «تخطيط» مباشرة على سطح الفخار الشوّاط يتمّ تلميعه في ما بعد بالتغطيس للتلميع، وبين أسلوب الفخار المطلي وهو «تخطيط» يتمثّل في زخرفة ملوّنة بالأخضر والأسود أو بالأزرق على أرضيّة مطليّة بلون فاتح يغطّس ثانية للتلميع.

فمن منتجات «الخزف الفنّي» النابلي الأكثر شعبية وشهرة في القرن الماضي تذكر المزهريّة المسمّاة «عائشة»، والصحن الحائطي المزخرف بالأشكال والألوان، والدف المسمّى «دربوكة». لكن بعد قرن من الرواج في السوق الداخليّة والسياحيّة، فُقدت خبرة صنع مزهريّة «عائشة»، وعوّض الدهن العادي الطلاء الخزفي في زخرفة «الدربوكة» قبل أن تفقد طرافتها.

وبالفعل، لقد جدّد «الخزف الفنّي» النابلي خلال النصف الثاني من القرن العشرين بالكامل أشكال منتجاته وزخرفها تحت ضغط السوق وتقلّباتها. وتضافرت عدّة عوامل لدفع التغيير منها تحوّلات الطلب المحلي ومتطلبات السياحة وعقود التصدير إلى المساحات التجاريّة الكبرى بالعالم الغربي وخاصة بالسوق الأوروبيّة.

و أسهمت هذه العوامل في تسارع التطوّرات على طريق الابتكارات التي تجاوزت أسلوب «الخزف الفنّي» التقليدي المتحفي نحو تنوّع كبير في الأشكال والزخرفة المستحدثة المتغيّرة بسرعة. هكذا اصبح للتصميم وللتكنولوجيا وللفنون الجميلة وللأهواء التجاريّة العالميّة دور فعّال في تسريع وتيرة التحولات والابتكارات في «الخزف الفني» الحالي بنابل.

و بالتوازي مع التجديد فُقِدت عدّة مكوّنات من أسلوب «الخزف الفنّي» التقليدي وأصبحت متحفيّة. فمن التحوّلات النوعيّة في الحرفة تغيّر طرق الإنتاج وأصناف المنتج. وفي الأثناء غابت عدّة منتجات بالتوازي مع اندثار المهارات والخبرات في صنعها. فمن المهارات والخبرات المندثرة التشكيل اليدوي لتمثال الجمل من الحجم الكبير، والصنع اليدوي على الدولاب للمزهرة المسماة «عائشة». واستفحلت هذه الظاهرة مهدّدة تراث الخزف النابلي بمختلف اختصاصاته.

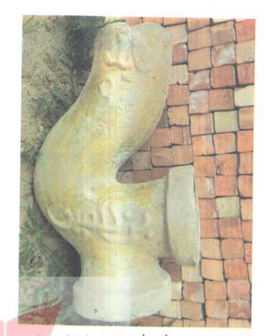
5) الجليز النابلي

أما الإنتاج الحرفي التقليدي للجليز الحائطي (المربّعات واللّوحات الخزفيّة)، المزدهر حاليا، فقد وجد ازدهاره ومستقبله في الحفاظ على خصائصه الأصيلة كما ضبطها عصره الذهبي في عهد خزافي النصف الأول من القرن العشرين. إن شهرة جليز نابل تعود على الأقل إلى القرن التاسع عشر. فقد كانت شائعة إلى درجة كسب الطلبات التجاريّة لبلاط البايات رغم منافسة الواردات من ايطاليا والبحر الأبيض المتوسط بصفة عامة. وأصبح جليز نابل يصدّر في حوض البحر الأبيض المتوسط خلال النصف الأول من القرن العشرين.

كانت مربعات الفخار للجليز تنتج يدويا ومحليا إلى منتصف القرن العشرين، ثم ارتفعت نسب الانتاج الصناعي والتوريد إلى أن اندثر الانتاج اليدوي. أما طرائق «التخطيط» أو الزخرفة فهي مشتركة بين الجليز والفخار المطلي عامة وتحديدا طرائق «الخزف الفنّي» من طلاء ملوّن وملمّع وشيّه ثانية.



فخار الطبخ الحديث من نوع "طنجرة"، "طواجن" (جمع "طاجين") داخلها مطلي بالـ"البوراكس" قبل (على اليسار) و بـ. الشوي



الفخار الصحي المطلي، أنبوب أعقف لتصريف المياه المستعملة صنع ورشة بالأمين و يحمل إمضائها حوالي منتصف القرن العشرين.

لكن لزخرفة الجليز خصوصياتها وأشكالها العديدة والمتنوعة. فمن أبرز الأصناف يذكر :

* المربّعات : المطليّة بلون واحد، أو لونين معروفة باسم «جناح خطّيفة»، أو عدّة ألوان برسوم هندسيّة (أسلوب «مرّوكي»)، أو برسوم تراث «المطلي» أو «تونس القديمة» و«القلالين»،

* اللوحات : برسوم الزهور على الاسلوب التركي، أو بالزخرفة النباتيّة المتكرّرة على الاسلوب الفارسي، وخاصة بمشهد المزهرة من العهد العثماني ورسوم المعالم أو الأغصان المتداخلة في الحدائق تحت الأقواس.

وتمثّل مربّعات الجليز ولوحاته مظهرا بارز الأهميّة في واجهات المباني والمعالم ذات الأسلوب الأندلسي الجديد خاصة في عهد الحماية. ولا زال الجليز النابلي بمربّعاته أو لوحاته يحظى بالطلب في كامل البلاد من قبل المهندسين المعماريين وعامة السكان. ومن عوامل ازدهار هذا القطاع الخزفي حرفيا وصناعيا تلاؤمه في آن واحد مع الطلبات العصرية ومع تعزيز التراث.

إن مجموعة لوحات الجليز بشارع الطيب المهيري (طريق البحر) بنابل التي وهبها للمدينة أكبر الخزافين في ستّينات القرن العشرين بمناسبة تشييد المبنى الجديد لمعرض نابل (1967)، تمثل نماذج متحفيّة من روائع الجليز النابلي في أوج حرفته.

هذا في مستوى الانتاج وأصنافه، أما في مستوى الوضع السُكاني والاجتماعي لقطاع الفخار بنابل فقد شهد بدوره تحوّلات جذريّة بيّنها التحقيق الاجتماعي الميداني المنجز أخيرا.

6) التحقيق الاجتماعي حول الخزافين بنابل سنة 2009

انتظم التحقيق الاجتماعي حول الخزافين بنابل خلال شهر جويلية 2009 في اطار جمعية صيانة مدينة نابل وبإشراف الاستاذ يحيى الغول ومشاركة فريق من الباحثين الجامعيين.

ويهدف التحقيق الاجتماعي من ناحية إلى تحديد الملامح السكنيّة والاجتماعيّة للخزافين بنابل، ومن ناحية أخرى إلى تحديد وضع حرفتهم وخصائصها العامة إثر التحوّلات المعاصرة. شمل البحث أساسا حرفيي حي الفخاخرية بالمنطقة الصناعيّة كما حاولت شمل جلّ ورشات الخزف المنتشرة بمختلف الأحياء السكنيّة للمدينة. تتوزّع نتائج التحقيق بين ما يخصّ اليد العاملة وما يتعلّق بالأعراف.

اليد العاملة :

بلغ عدد المجموعة المستجوبة 167 عاملا، وتبيّن أن نسبة الذكور تبلغ 80 % وظاهرة نشاط الاناث في القطاع جديدة وأن نسبة الخمس من الفتيات مرشّحة للازدياد السريع. وأكثر من نصف العمال كهول في مقتبل العمر

بين 20 و40 سنة بينما تعدّ فئة ما فوق 50 سنة 7 % فقط. وأغلبهم (80 %) من جهة الوطن القبلي والوسط الحضري. لكن نسبة اليد العاملة المهاجرة والنازحة في ازدياد السريع. أغلبهم (90 %) يقيم بالوسط الحضري، وأكثر من نصفهم غير متزوج. كما أن اكثر من نصفهم لم يتجاوز تعليمه المستوى الابتدائي.

والمهم في المجال المهني أن 40 % من هذه العمالة حديثة العهد بقطاع الفخار ولا تتجاوز تجربتها المهنيّة الخمس سنوات. إنما عملهم مستقر في قطاع الفخار و70 % يعتبر نفسه مترسّما في ورشة عمله. باستثناء 8 % تخرجوا من مراكز التكوين المهني تعلّم أغلبهم الحرفة بالممارسة. وفي الواقع جلّهم يد عاملة غير حرفيّة فلا يمثل الحرفيّون سوى نسبة 14 %. ويتم خلاص الأجور شهريا أو أسبوعيا.

و يعتبر العسال أن أكبر صعوبة فى عملهم هي طبيعته الشاقة في علاقة بمهامه وكذلك بيئته. وفي هذا إشارة إلى ظروف العمل في حي الفخاخرية بالمنطقة الصناعيّة الذي لم تستكمل تهيئته. كما يدركون أن المهنة تشهد تحوّلات تحديدا نحو تسرّع نسق العمل وما ينتج عنه من إرهاق. لكنهم مقتنعون بأهميّة قطاع الفخار وأغلبهم (ثلثان) متفائلون بمستقبل حرفتهم.

الأعراف :

رفض بعض الأعراف التعاون مع هذا البحث الميداني لأسباب لها علاقة بالجباية وبظروف اليد العاملة. وبلغ عدد المستجوبين 74 عرفا خزافا ينتمي ثلثهم إلى القطاع الصناعي والبقية إلى القطاع الحرفي.

و جميع الأعراف من الذكور والكهول وقد تجاوزوا بنسبة الثلثين سن 40 سنة. كما أن جميعهم تقريبا من جهة الوطن القبلي والوسط الحضري وتحديدا من



"تخطيط" المحار بالألوان في إعداد قطع "الخزف الفنّي". عرض يوم الخزف الفنّي" في شهر التراث لسنة 2010.



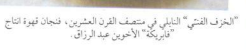
"الخزف الفنّي" النابلي في منتصف القرن العشرين، المزهريّة المسمّاة "عائشة".

أصول نابليّة ويقيمون بالمنطقة البلديّة بنابل. وترتفع نسبة المتزوجين في هذه الفئة إلى 85 %، وإن لم يتجاوز الأكثر من نصفهم المستوى الابتدائي فقد تعلّم آخرون في الثانوي وكذلك العالي.

و المهم أن أغلبهم (ثلثين) في المجال المهني يتمتع بتجربة مهنيّة تفوق 20 سنة. وأغلبهم (ثلاثة أرباع) يملكون عقارات ورشاتهم ويشتكون ضيق المجالات بالورشة وخارجها. ومن حيث الاختصاص يتوزّع الأعراف تقريبا بالتساوي بين الفخار التقليدي والخزف العصرين ممّا ينعكس على استعدادهم للتجديد.

و يعتبر الأعراف أن أكبر صعوبة في أعمالهم تتعلق بتوفّر اليد العاملة الحرفيّة والمنضبطة. لكن أغلبهم معبّرون عن رضاهم على عمّالهم. أما الصعوبة الثانية فتتعلّق بالبيع والترويج.

و الظاهر أن الحي الصناعي شمال المدينة في حاجة إلى التهيئة وأن حي الفخاخرية بالمنطقة الصناعيّة في حاجة إلى التوسعة وتحسين ظروفه للعمل والحياة.



"الخزف الفنّي" النابلي في منتصف القرن العشرين، فنجان قهوة انتاج "فابريكة" الأخوين عبد الرزاق.

وعامة في مجال التجهيز يستوجب النهوض بقطاع الفخار الرعاية والمشاريع الكبرى مثل تهيئة مدينة الفخار للنشاط الحرفي والسياحي وتركيز متحف الفخار.

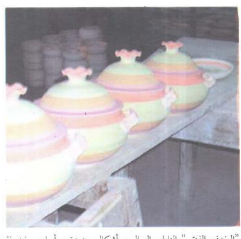
وفي المجال المهني من المهم الرقيّ بعلاقات التعاون بين الخزافين على اختلاف أعمالهم كبيرة أو صغيرة. أما صيانة تراث الفخار النابلي فلا يمكن أن تقتصر على التكوين المهني والمحافظة المتحفيّة بل من الضروري رعاية علاقات التوأمة وتشجيع التصدير وتأسيس الانفتاح على الابتكارات والفنون الجميلة.

7) آفاق التكامل بين الحرفي والفنّان في الخزف النابلي.

التراث اصطلاحا هو عامة الموروث المشترك لجماعة أو بلاد، ومن أبرز مجالاته التراث الحرفي والفنّي. ويعتبر الفن، أي ابتكار الأعمال ذات الجماليّة، من أهمّ مكوّنات التراث والشخصية الجمعية. وخلال النصف الأول من القرن العشرين كانت الحرف بالمحميّة تسمّى رسميّا «الفنون التونسيّة»، ومع الاستقلال أصبحت تسمّى «الصناعات التقليديّة». وموضوعيّا، يوجد تكامل بين الفنّان الخزفي والحرفي



"الخزف الفنّي" النابلي في منتصف القرن العشرين، صحن حائطي.



"الخزف الفنّي" النابلي الحالي، أشكال جديدة و أسلوب زخرفة مستحدث.

الخزفي، بما أنّ الفنان في حاجة لخبرة الحرفي المهنيّة كما أنّ الحرفي في حاجة لابتكار الفنّان.

وفي التراث الخزفي النابلي العديد من القطع، سواء من الخزف «المُطلي» أو «الخزف الفنّي»، تقدّر اليوم تحفا فنيّة. وقد برع في اختصاص «الخزف الفنّي»، خلال النصف الأول من القرن العشرين، جيل من الخزفيين منهم من اشتهر بأعمال اعتبرت فنّية. وقدّم هذا الجيل ابتكارات طبعت ملامح أسلوب «الخزف الفنّي» النابلي، ومنهم من يُشهد له بالعبقريّة الفنيّة مثل الاخوين حسن وحسين عبد الرزّاق.

استكمل «الخزف الفنّي» النابلي خصوصيّاته خلال النصف الأول من القرن العشرين وواصل مسيرته الطريفة على طريق الازدهار والتحديث خلال النصف الثاني من القرن العشرين. وفى الأثناء تجلّى تدخّل



"الخزف الفنّي" النابلي الحالي، بداية "تخطيط" صحن حائطيّ بزخرف هندسي (أسلوب "مرّوكي").



"الخزف الفنّي" النابلي الحالي، زخرفة متنوّعة و مشتركه بين القطع و المربّعات.



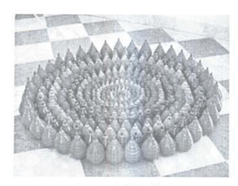
لوحة خزفيّة بمشهد المزهرة، إنتاج ورشة "دي فركلو" و "فورميلر" (المسمّات "قلال قديم" بنهج البحر بنابل) سنة 1924، الموجودة بواجهة المسجد المجاور للمغازة العامة بشارع فرنسا بتونس.

الفن في الخزف النابلي. فظهر فنّانون خزفيّون، مثل عبد القادر عيّاد، أثروا تراث خزف نابل.

عبد القادر عيّاد (10 ماي 1921-21 جانفي 2005) هو خزفي نابلي يتمتع بموهبة فنيّة عمل على صقلها في تواصل مع الفنّانين التشكيليين التونسيين في منتصف القرن العشرين المؤسسين لـ«مدرسة تونس للرسم». نشط مهنيا بنابل وبتونس، وكان محلّه الكائن وسط مدينة نابل مشهورا إلى بداية القرن الحالي، بواجهته المزيّنة بلوحة فنية خزفيّة فريدة. فهو فنّان خزفي أو



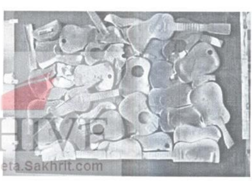
لوحة جليز بإمضاء الخراز سنة 1967 من مجموعة لوحات طريق البحر بنابل.



"الدوامة"، لمريم فرحاتي.



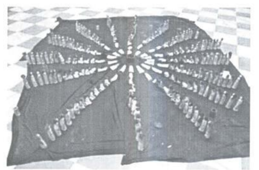
لوحات خزفيّة للفنان الخزفي عبد القادر عيّاد، عرض "يوم الفخار والفن" لشهر التراث في ماي 2012.



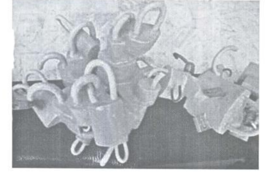
"ايقاع القيثارة"، لرامي العبار.



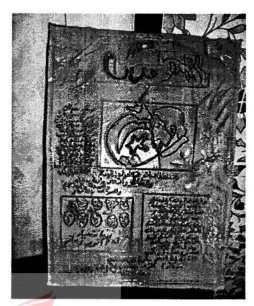
"التظاهر الخزفي"، لسامي الطاهري.



"الحضرة في الخزف"، لسنية سهيل.



"أوضاع القفل"، لحمدية شابي.



"الصحيفة و الصفيحة"، إحدى صحف منال بولعابي.

خزفي فنّان أنتج أعمالا فنّية طريفة أثرت من ناحية التراث الفنّي التونسي ومن ناحية أخرى أغنت تراث نابل في «الخزف الفنّي».

ومنذ بداية القرن الحالي تطوّر التكوين الجامعي في الخزف بفتح مؤسستين بالمركب الجامعي بنابل هي «المركز القطاعي للتكوين في فنون اللهب بنابل» والمعهد العالي للفنون الجميلة بنابل. إلا أنّ انفتاح المؤسستين على محيطهما المهني الخزفي بنابل بقي محدودا رغم حاجة الطلبة لتنظيم تربّصاتهم بالمؤسسات الخزفيّة بالمدينة ورغم تعدد مبادرات المجتمع المدني لإشراك المؤسستين وطلبتهما في التظاهرات الثقافيّة المتعلّقة بالتراث والخزف.

وبعد صعوبات البداية حصلت بوادر التواصل بين المؤسستين الجامعيتين والقطاع الخزفي بنابل بما أنّ الحاجات متكاملة بين الطرفين. فطلبة الخزف في حاجة إلى تربّصات منظّمة بورشات الخزف بنابل ثم عند التخرّج إلى فرص التشغيل بهذه الورشات. وفي المقابل إنّ الأعراف الخزافين بنابل في حاجة إطارات من حاملي الشهادات في الخزف قادرة على الإضافة في المهنة والأعمال. وهكذا تدريجيّا أصبح طلبة المركز القطاعي للتكوين في فنون اللهب بنابل والمعهد العالي للفنون الجميلة بنابل يساهمون في رسم المستقبل الخلاّق للخزف النابلي.

وبالفعل تدلّ معارض أعمال طلبة الاجازة في الخزف بالمعهد العالي للفنون الجميلة بنابل على انفتاح على المحيط الخزفي بنابل وعلى قدرات الطلبة على الابتكار وعلى الإضافة إلى مكاسب «الخزف الفنّي» النابلي. هذا ما برهن عليه معرض أعمال طلبة الخزف في إطار شهر التراث لسنة 2012 وما قدّمه من أعمال فنيّة خزفيّة واعدة (5). من هذه الأعمال الفنيّة الخزفيّة:

عمل مريم فرحاتي بعنوان «الدوامة»، وهو محاولة لتوظيف خصائص الدوامة في عمل تشكيلي يمثل تردد الحركة والثبات للتأثير في رؤية المشاهد. تعتمد التقنية قطع الدولاب المَطلية بألوان البنّي والأخضر والأحمر. ويساهم التكرار في الشكل واللون والدوائر المتراكزة في التعبير عن حركة الدوران رغم واقع الثبات.

و عمل سامي الطاهري بعنوان «التظاهر الخزفي»، ويشير إلى تناغم الفنان مع الثورة التونسيّة في جانفي 2012. الفنان يشاهد مظاهرات الثورة ويمثلها بتنصيبة خزفية ترفع العلم وشعار «إرحل»، وهي ترمز كذلك إلى ثورة خزفية في عالم الفن التشكيلي.

و عمل رامي العبار بعنوان «ايقاع القيثارة»، هو رحلة القيثارة من الايقاع الموسيقي إلى الايقاع البصري التشكيلي ضمن ممارسة خزفية فنيّة. في إطار العلاقة الحميمة بالقيثارة واستعصاء العزف على أوتارها توجه الفنان التشكيلي نحو التحول بالقيثارة من الايقاع الموسيقي عبر «السِمْفونية» التشكيلية الخزفية إلى الايقاع البصري التشكيلي.

وعمل حمدية شابي بعنوان «أوضاع القفل»، وهو محاولة للانتقال بالقفل من الوضع الوظيفي إلى الوضع التشكيلي بحثا عن مفاهيم المغلق والمفتوح ضمن

ممارسة خزفية انطلاقا من القفل. تعتمد التقنية الحذف والتصغير والتكبير في منظومة لها جملة من القراءات.

و عمل سنية سهيل بعنوان «الحضرة في الخزف»، وهو تمثيل انطلق من تأثير فرجة الحضرة النسائية ورقصاتها. وتعتمد التقنية الخزف الشواط والشعر الطبيعي والاسلاك الحديدية لتشكيل دمى راقصة مرتبة دائريا في منظومة رقصة خزفية.

و عمل منال بولعابي بعنوان «الصحيفة والصفيحة»، وهو تمثيل للصحيفة وللصفيحة بين اللامقروء واللامرئي ضمن ممارسة تشكيلية خزفية ذاتية في التحرير والمكتوب ومعروضة للعموم برموز. تعتمد التقنية على تمثيل لوحات خزفية كتبت رمزا بحروف غامضة ورسوم وتغطية. فتكون الصفيحة الخزفية صحيفة لا مقروءة إلا على صاحبتها.

خاتمة :

في الختام يظهر أن نابل، في القرن التاسع عشر (ميلادي)، كانت مركزا مزدهرا في حرف الفخار بفرعيها «الشوّاط» و«المُطلي» (بالأصفر والأخضر والبنّي). وفي أواخر القرن التاسع عشر، ساهمت التأثيرات القادمة من الحاضرة تونس ومن شمال البحر الأبيض المتوسّط في تطوّر الاختصاص الحديث الذي عرف باسم «الخزف الفنّي».

و واصل «الخزف الفنّي» النابلي، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، مسيرته الطريفة على طريق التطوّر والتحديث. لكن عدّة تحوّلات نوعيّة في الحرفة غيّرت طرق الانتاج وأصناف المنتج فغابت في الأثناء عدّة منتجات بالتوازي مع اندثار المهارات والخبرات في صنعها. ومن المهارات والخبرات المندثرة التشكيل اليدوي لتمثال الجمل وللمزهرة المسماة «عائشة». واستفحلت هذه الظاهرة مهدّدة تراث الخزف النابلي بمختلف اختصاصاته.

لذلك تعدّدت حاليا المبادرات للحفاظ على تراث الفخار النابلي وعلى تنميته بين الأصالة والتحديث. لكنّها لازالت فرديّة وثقافيّة تغيب عنها الإرادة السياسيّة والبرامج التنمويّة والتزام المجتمع المدني. هذا لا يعني أنّ القطاع في أزمة، بل بالعكس هو ناشط اقتصاديّا ومتطوّر حتى ولو كان ذلك على حساب التراث التقليدي.

و فعلا، الظاهر أنّ حيويّة الخزافين بنابل فنّدت التوقعات المتشائمة المتكرّرة حول فخّار نابل الذي تمكن في العهد المعاصر على المستوى الاقتصادي من تجاوز التقلّبات والتغلّب على الصعوبات. إن فخار نابل المعاصر سواء التقليدي أو الحديث، في الماضي أو الحاضر، الحرفي أو الصناعي، النفعي أو الفني، القديم أو المبتكر، يعرض سنويا في معرض نابل في الربيع مع عيد الزهور والبرتقال منذ عام 1954، وهو يصدّر إلى الاسواق والمجموعات المتحفيّة عبر أنحاء العالم.

ويشهد الوضع السُكّاني والاجتماعي لقطاع الفخار بنابل حسب ما بيّنه التحقيق الاجتماعي في جويلية 2009 تحوّلات جذريّة. منها في خصوص اليد العاملة النقص في التكوين سواء على الطريقة التقليديّة (تعلّم المهنة بالممارسة بالورشة منذ الطفولة) أو على الطريقة العصريّة (بمركز التكوين المهني) وقلّة الاستقرار ودخول المرأة سوق الشغل الخزفي. ومنها في خصوص الأعراف من ناحية بداية الهرم وتعطّل التواصل بين الأجيال وخاصة الصعوبات العقاريّة والبيئيّة لتنمية النشاط. ومن تبعات هذه التحوّلات مَكننة الأشغال وفقدان خبرات مهنيّة وعامة تناقص عدد الخزافين البارعين في العمل على الدولاب.

و لكن في المستوى الاقتصادي والتجاري البحت حافظ قطاع الفخار على ازدهاره النسبي ومداخيله الهامة. كما أنه بدأ يستفيد من الإضافة القادمة مع حاملي الشهائد الجامعيّة في الخزف المتحصلين على تكوين في التقنيّات أو في الفنون الجميلة.

و يبقى أنّ البعد التراثي والثقافي للفخار النابلي يستوجب دون شكّ الصيانة والرعاية المناسبة. وعلى كلّ فقد أصبحت الأعمال الحرفيّة المنجزة خلال القرن

الماضي (العشرين) من فخار نابل ومنتجاتها، تظهر اليوم بمثابة قطع فنيّة وتحف متحفيّة. فهي فعلا أعمال فنيّة مختومة باسم منتجها ومؤرّخة بفضل أسلوبها، وتتصدّر المجموعات التونسيّة الخاصة والعامة من فنون الفخار.

إنّ الخزافين بنابل هم ورثة تراث بآلاف السنين (6) يجتهدون بين التقليد الحرفي والابتكار ويواصلون حرفتهم النبيلة التي أسست لشهرة مدينتهم في العهد المعاصر، وذلك في انسجام بين الإنسان والطبيعة والجمال.

الهوامش والإحالات

1) لـتنزيل هذا التراث في مساره التاريخي و الحضاري، أنظر:

Yahya EL-GHOUL, coordination ; et hrib (r), sethom (s), slim (l), zangar (s),

ettaïeb (m-s), De Neapolis à Nabeul, Tunis, Alif-Les Éditions de la Méditerranée & Association de Sauvegarde de la ville de Nabeul, Tunis, 2000, 140 pages.

Yahya EL-GHOUL, « Nabeul, une synergie fraternelle », Architecture méditerranéenne Revue internationale d'architecture, Tunisie 2004, pages 122-138.

2) لـتنزيل هذا التطوّر في إطار التحوّلات الاقتصاديّة لنابل خلال القرن العشرين، أنظر:

Yahya EL-GHOUL, « Moments de la restructuration de l'économie de Nabeul au XXe siècle », Cahiers du C.E.R.E.S., Série Histoire, n°12; Tunis 2004 ; Actes du Colloque des 26, 27 et 28 novembre 1998 : Conquête, colonisation, résistance en Méditerranée : La restructuration des espaces politiques, culturels et sociaux, pages 321-342.

3) أنظر:

Pierre LISSE & André LOUIS, Les potiers de Nabeul, étude de sociologie tunisienne, Tunis, Publications de l'Institut des Belles Lettres Arabes, 1956, 266 pages.

4) للتعرّف إلى "القلالين" و التاريخ العام للفخار و الخزف بالبلاد التونسيّة، أنظر:

Abdelaziz DAOULATLI, Poteries et céramiques tunisiennes, Tunis, Institut national d'archéologie et d'art, 1979, 110 pages.

5) يوم الأحد 22 أفريل 2012 بفضاء سيدي علي عزوز بنابل بتنظيم جمعية صيانة مدينة نابل تحت إشراف الاستاذ يحيى الغول بعنوان "يوم الخزف و الفن" و تحت شعار "حماية التراث مسؤولية الجميع".

6) أنظر:

Yahya EL-GHOUL, « De Neapolis au Bled Nèbil : la refondation, les récits de voyages ». Revue d'Histoire Maghrébine, n° 104, septembre 2001, pages 339-372.

Yahya EL-GHOUL, « Mœurs tunisiennes à Nabeul », Revue d'Histoire Maghrébine, n° 102-103, mars 2001, pages 149-161.

مشكلة التّمييز ضد المرأة العربيّة في ظلّ واقعها في المجتمع العربيّ

ريم بوش / باحثة، الجزائر

من المؤكد أن النظرة للمرأة في مجتمعاتنا العربية تتباين وتتمايز وفقا للواقع الثقافي والإرثي لكل مجتمع، ووفق تأثر مجتمعاتنا العربية بالحضارة العالمية بشكل عام والغربية بشكل خاص، ووفق النظرة الدينية التي فتحت آفاقا واسعة للإجتهادات بين متزمت كلّس واقع المرأة وحبسها في عصور تاريخية غابرة، وبين مجتهد أعطى بعدا متفتحا للنظرة الدينية للمرأة لتستطيع أن تواجه مستجدات العصر وتكون جزءا من واقعه وطرفا في تحريكه.

ومهما تباينت الآراء فيبقي هامش للتمييز ضد المرأة يتسع أحيانا ويضيق أحيانا مما يضعنا أمام مشكلة التمييز ضد المرأة والتي أعرض بعض اتجاهاتها وجوانبها في هذا المقال كمساهمة مني لإثراء النقاش فيما يخص هذا الموضوع الجديد القديم، والذي لا أعتقد أن يحسم النقاش به على المدى المنظور.

وتتعدد آراء الباحثين والناشطين في مجال واقع المرأة العربية بل وتتناقض لذلك فإنه من الصعب علينا تحديد واقع واحد من خلال الأدبيات التي بين أيدينا. وهكذا تتأرجح وجهات النظر إلى المرأة في العالم العربي بين ثلاثة اتجاهات:

الإتجاه الأول: وهوالاتجاه التقليدي الذي يصر على دونية المرأة ويرى فيها الكائن الضعيف جسما وعقلا، والذي يحصر وظيفتها في تأدية غرض أساسي واحد ألا وهو الزوجية بمفهومها الخضوعي، والأمومة بمفهومها التوالدي الرعوي.

ويعلل التقليديون موقفهم من المرأة بتعاليم الدين ويرون في اختلاط المرأة وعملها خارج المنزل العيب والعار وفسادا للأخلاق. لكنهم لا يعترضون على مساهمة المرأة العاملة في الريف رغم قسوة عملها. و هو ما يثبت أن الأسباب ليست دينية أصلية وإنما هو التشبث بالتقاليد وامتلاك المرأة والسيطرة عليها.

الإتجاه الثاني: ويمثل فكرة الغالبية من الرجال والنساء و هويهتم لنظرة أكثر انطلاقا، دون أن يكون ذلك معارضا للتقاليد المستقرة، لكن مع إبقاء المرأة منسوبة إلى الرجل ومحتاجة إلى رعايته سواء كان أبا أم زوجا أم أخا.

و يعترف أصحاب هذا الإتجاه للمرأة بحق العمل ولكن في نطاق وظائف معينة تنسجم وطبيعة المرأة مثل التعليم والتمريض والخياطة وما شابه فمثل هذا العمل يساعد دعم دخل الأسرة ويحسن أحوالها، و يحرر

المرأة تحررا كاملا ويساويها في علاقتها مع الرجل وليس فيه خلق لكيان مستقل.

الإتجاه الثالث: وهو الإتجاه المتحرر والمتفتح والذي يساوي بين الحقوق والواجبات للمرأة والرجل في جميع المجالات الإقتصاديةو الاجتماعية والسياسية ويرى أن المرأة انسان قادر على العمل والإبداع وممارسة الحرية وتحمل المسؤولية دون أن تشكل تهديدا للرجل.

ويرى أصحاب هذا الإتجاه أنّ تخلفّ المجتمع العربي يعود لانعدام حرية المرأة وجهلها وعدم اطمئنانها على مستقبلها لكونها عضوا غير فعال وغير منتج في هذا المجتمع(1).

هذه الإتجاهات الثلاثة تنحدر من مجرى واحد هو مسألة التمييز بين الرجل والمرأة، والتمييز أو مصطلح التمييز والعنف يسميان القمع المسلط على النساء سواء في الصكوك الدولية أو في الأدبيات التي تتحدث عن حقوق الإنسان. فأما التمييز ضد النساء فهو تفرقة أو استعباد أو تقييد يتم على أساس الجنس ويكون من آثاره أو أغراضه توهين (إضعاف) أو إحباط الاعتراف للمرأة بحقوق الإنسان والحريات الأساسية في الميادين السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والمدنية أو في أي ميدان آخر، وممارستها على قدم المساواة مع الرجل (2).

و هناك توضيح آخر لمصطلح التمييز وهو أنه في حد ذاته نوع من العنف الأساسي لأنه لا يستهدف ملكية الآخر بل يستهدف ماهية الآخر، أي ليس اعتداء على ما يملكه الآخر بل نفي لجوهر الإنسان في الآخر، إنه كالعنصرية. ويعني التمييز على أساس العنصر نفيا لحق الآخر في أن يكون له حق. وبالتالي فهو نفي للإنسانية الكاملة للمرأة أي نفي لمبدأ المساواة.

أمابالنسبة للمجتمعات العربية فإن هناك اتفاقا بين المهتمين بشؤون المرأة والباحثين في مجال حقوق المرأة بأن التمييز مازال قائما داخل المجتمعات العربية بين الرجل والمرأة بالرغم من الجهود المبذولة لتقليل نطاق هذا التمييز. ومازالت هناك حاجة إلى اتخاذ المزيد من التدابير التشريعية وغير التشريعية لحظر كل تمييز ضد المرأة والقضاء على استغلالها ومكافحة محاولات البعض استغلال الجوانب المادية للمرأة داخل المجتمع وجرها إلى طريق الانحراف والفساد لتوفير احتياجاتها المادية.

جاء في اتفاقية WADEC (سيداو) الصادرة عن الجمعية العامة للأمم المتحدة بتاريخ 3 سبتمبر 1981 أن التمييز الشامل ضد المرأة لايزال موجودا وأن هذا التمييز ينتهك مبادئ المساواة في الحقوق واحترام الكرامة الإنسانية. وقد جاء في المادة الأولى من الاتفاقية: «أن التمييز ضد النساء يشمل كل تفرقة أو اختلاف في المعاملة أو استبعاد أو تقييد على أساس الجنس، ويكون من آثاره أو أغراضه النيل من الاعتراف للمرأة على قدم المساواة مع الرجل بالحقوق الإنسانية أوالتأثير على تمتعها بالحقوق السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والمدنية وأية حقوق أخرى، و ما من شأنه أن يمنع النساء من ممارسة الحقوق والحريات الأساسية بغض النظر عن الحالة الزوجية».

ومن الباحثين من يرى أن المرأة كانت تعاني من التمييزمنذ العصور القديمة وبقيت تعاني حتى يومنا هذا.

في العديد من بلدان العالم تعاني المرأة من مشكلة التمييز بينها وبين الرجل سواء في ميدان العمل أو في مسألة الأجور وأمام المحاكم والقضاء وفي منابر العدالة، أو في المجالات السياسية أو الإجتماعية.

فالظاهرة المعروفة: هو تقسيم العمل بحيث أصبح من نصيب المرأة الأعمال المنزلية داخل البيت والأعمال والمراكز الدنيا في المجتمع. والمرأة مهما بلغت من الذكاء والتعليم والكفاءة فإن مهمة الطبخ والأعمال المنزلية هي مهمتها الأولى.

في عصر ما قبل التاريخ كان نصيب الرجل الصيد والقنص، ونصيب المرأة الإهتمام بأمور البيت ورعاية الأطفال. ففي المجتمع العبودي: تعزز هذا الدور

وخدمت المرأة في قصور أسياد العبيد في شتى المجالات من أمور العمل المنزلي (3).

وفي المجتمع الإقطاعي: نظر إلى المرأة كمخلوق ضعيف من الدرجة الثانية بل وتابع للرجل وليس لها حقوق ولا واجبات سوى المنزلية والزوجية والأمومة.

و قد استنكر المجتمع الإقطاعي حق المرأة في التنظيم وفي الخروج للعمل والمساهمة في أي نشاط اقتصادي أو اجتماعي أو سياسي. والمبرر أن الرجل يتمتع بقوة عضلية وجسمية وتفوق فكري على المرأة ولذلك فإن رعاية الأطفال وشؤون الأسرة كافية لها.

بالإضافة إلى أن عملها يؤدي إلى فقدان أنوثتها ويؤثر على انتاج الزوج الذي يجب أن تتوفر فيه شروط الراحة الكاملة في البيت.

ولذلك فإن الفكر الإقطاعي يرفض رفضا قاطعا فكرة تحرر المرأة ومساواتها بالرجل بل كانت المرأة تعتبر جزءا من إقطاعه يمتلكها ويبيعها ويهبها أين يشاءومتى يشاء. بل كانت لا تملك نفوذا على ابنها إلى درجة أنه كان من حقه أن يعلن نفسه وصيا على أمه إذا ما توفي والده متى بلغ السابعة من عمره.

و قد لعبت الكنيسة دورا كبيرا في هذا الشأن. لقد كتب على المرأة أن تحيا تحت هيمنة الرجل، و أن لا تكون لها أية سلطة، كما اعتبرتها الكنيسة شيطانا ومفسدة للمجتمع.

وبانتقال المجتمع إلى مرحلة الرأسمالية فإن مشكلة المرأة انتقلت إلى شكل جديد من الإستغلال. فقد حرمت من حق مساواتها بالأجور مع الرجل وفي القضاء وأمام العدالة، وفي الحياة الإجتماعية. فقد أخضعت المرأة لظروف عمل وحشية وأسيئت معاملتها إلى أبعد الحدود. فقد كانت أجور المرأة المستخدمة في الصناعة لا تزيد عن ثلث أجور الرجل. ورغم أن المرأة برهنت على كونها لا تقل كفاءة عن عمل الرجل بل وتفوقت عليه في كثير من الأعمال مثل النسيج، والأعمال الأوتوماتيكية وصناعة الغزل والمواد الكيماوية والصيدلانية والطب وغير ذلك فإن التمييز بين عملها وعمل الرجل مازال قائما ومازال حقيقة موضوعية في كل مكان من العالم الرأسمالي (4).

كذلك نقرأ عن التمييز ضد المرأة عبر التاريخ لأحد الباحثين العرب ما يلي:

إن قضية المرأ ة هي قضية كل مجتمع في القديم والحديث، فالمرأة تشكل نصف المجتمع من حيث الأهمية، و أجمل ما في المجتمع من حيث العواطف وأعقد ما في المجتمع من حيث المشكلات. و من ثم كان من واجب المفكرين أن يفكروا في قضيتها دائما على أنها قضية المجتمع أكثر مما يفكر أكثر الرجال فيها على أنها قضية جنس وتمتع أو مبهج (5).

في العصر القديم :

لم يكن للمرأة عند الهنود في شريعة «مانو» حق في الاستقلال عن أبيها أو زوجها أو ولدها ،فإذا مات هؤلاء جميعا وجب أن تنتمي إلى رجل من أقارب زوجها وهي قاصرة طيلة حياتها ولم يكن لها حق في الحياة بعد وفاة زوجها بل يجب أن تموت يوم موت زوجها وأن تحرق معه وهي حية على موكب واحد، واستمرت هذه الحالة حتى القرن 17 حيث أبطلت على كره من رجال الدين الهنود. كذلك كانت المرأة تقدم قربانا للآلهة لترضى ولتأمر بالمطر والرزق وما إلى هنالك من معتقدات.

وعند اليهود كانت المرأة تعتبر لعنة لأنها أغوت آدم وقد جاء في التوراة المرأة أمرّ من الموت وأن الصالح أمام الله ينجو منها رجلا واحدا بين ألف وجدت أما امرأة فبين كل أولئك لم أجد».

بعض الطوائف اليهودية تعتبر البنت من مرتبة الخدم، و كان لأبيها الحق في بيعها قاصرة، ولا ترث إلا إذا لم يكن لأ بيها ذرية من البنين، و إلا ما كان يتبرع به لها أبوها في حياته (6).

وعند اليونان : وفي أول عهد الحضارة اليونانية كانت المرأة عفيفة ومحصنة لا تغادر البيت ، وتقوم بكل ما يحتاج من رعاية، وهي محرومة من الثقافة والتعليم والإسهام في الحياة العامة، ومحتقرة، حتى سميت رجسا، و فرض عليها الحجاب في البيوتات العالية، ومن الناحية القانونية كانت تباع وتشترى في الأسواق، وهي مسلوبة الحرية والمكانة بكل الحقوق المدنية، وليس لها حق الميراث، وجعلوها تحت سلطة الرجل في الزواج والطلاق، والإشراف على مالها إن وجد. وفي أوج حضارة اليونان تبدلت المرأة، واختلطت بالرجال، وأصبحت الرذيلة مباحة ومبتذلة، حتى اعترفت دياناتهم بالعلاقة الآثمة بين الرجل والمرأة، إلى ما هنالك من الإباحية الإلهية (الوثنية).

وعند الرومان: كان رب الأسرة هو المالك لأفراد العائلة، وما تملك، وله الحق بالبيع والشراء والسلطة على الزوجة والأبناء وزوجاتهم والبنات، وله الحق ببيعهم متى شاء، و يتصرف بهم، و له السلطة على البنات حتى الممات، وعلى أموالهن المورثة من أمهاتهن، وله الحق في التصرف بثلث المال، إلى أن عدل وضع الأب والرجل بحماية المرأة بموجب قوانين الألواح الإثني عشر.

في العصور الوسطى :

عند الفرنسيين : عقد اجتماع في فرنسا سنة 586م، يبحث شأن المرأة، وما إذا كانت تعد إنسانا؟ وبعد النقاش، قرر المجتمعون أن المرأة إنسان، ولكنها مخلوقة لخدمة الرجل.

وهكذا مرّ الزمن حتى عصرنا الحديث والمرأة الفرنسية محرومة من أبسط الحقوق، إلى أن صدر قانون في فيفري سنة 1938، يلغي القوانين التي كانت تمنع المرأة من بعض التصرفات المالية (7).

وعند الإنجليز: حرّم الملك (هنري الثامن) على المرأة الإنجليزية قراءة الكتاب المقدس، وظلت النساء حتى سنة 1850 غير معدودات من المواطنين، و ظللن حتى سنة 1882 ليس لهن حقوق شخصية، ولا حق لهن في التملك الخالص، و إنما كانت المرأة ذائبة في أبيها أو زوجها.

وذكر أن الزوجة الإنجليزية كانت تباع في انكلترا فيما بين القرن الخامس والقرن الحادي عشر، كان للشريف النبيل روحانيا كان أو زمنيا الحق في الاستمتاع بامرأة الفلاح إلى مدة أربع وعشرين ساعة من بعد عقد زواجها على الفلاح (8).

أما عند العرب في الجاهلية: فقد كانت المرأة تعد في العصر الجاهلي عارا وإثما يجب التخلص منهما، وانتشرت عادة وأد البنات، حتى جاء الإسلام وحرم هذه العادةالذميمة، غير أنها كانت في بعض القبائل تحظى بمكانة عالية، و تتمتع بقسط من حريتها، وكانت في بعض الأحيان ترفض الزواج الذي أريد لها، بل تدعو الخطاب، فتسألهم عن مسائل فإن هم أجابوا اختارت من كان جوابه ملائما لما في نفسها.

ثم إن بعض الرجال المشهورين كانوا يدعون لأمهاتهم كعمرو بن هند، وشرحبيل بن حسنة، و معاذ بن عفراء، و كانت بعض القبائل تسمى بأسماء مؤنثة مثل: جديلة، جهينة، مزينة.

ومن حيث العلاقات الإجتماعية كان الزواج هو الأصل بين الرجل والمرأة، ويسمى عندهم زواج البعولة، و ينشأ بالخطبة والمهر والعقدة (9).

انطلاقا من هذه التوضيحات فإننا سنعرض الآراء المتباينة تجاه التمييز بين الرجل والمرأة في المجتمعات العربية فمن الآراء ما هو تعميمي قاتم ومن الآراء ما هو أيضا تعميمي لا يمثل الواقع تمثيلا صحيحا. وكذلك هناك من الآراء ما يعكس تفاؤلا يحتاج إلى تأكيد.

وفيما يلي نورد بعضا من هذه الآراء:

إن الرجل لا يزال يعامل المرأة كتابع له في كل المجالات الاجتماعية ويحرمها من كسب القوت،

ويبقيها كذلك تابعا إقتصادياو يتجاهل دورها التربوي كما يتجاهل إثبات دورها الحقيقي في تنشئة الأجيال ووضعها في الهامش أيضا إزاء المهام التي تتطلب منها مشاركة فعالة، ويحرمها من ممارسة مهامها الوطنية والسياسية والمشاركة في السلطة بحجج واهية وهو ما يلحق بها من الأذى النفسي والأخلاقي، وبمختلف السبل، فتبقى تعاني مع المجتمع على حد سواء من ترسبات تخلق نظرة اجتماعية متخلفة لمكانة المرأة تفرز واقعا متخلفا تكون هي ضحيته الأولى والأخيرة، يقف خلف هذا الإرث الاجتماعي والأخلاقي الذي هو وليد العادات الاجتماعية والدينية المتحجرة والمتخلفة (10).

تشير الباحثة نسرين مرعي إلى العديد من هذه المواقف في الأدبيات العربية فتقول: لقد أثبتت الدراسات وتقارير التنمية البشرية إن تخلف المجتمعات العربية والدول النامية يعزى في أحد أسبابه إلى عدم تمكين المرأة، حيث تعاني المرأة العربية ظلما واضطهادا وحرمانا من الحقوق يتم صياغته تحت مسمى الوصاية بدعوى الدين وحماية للعادات والتقاليد تفرضها عقلية ذكورية سلطوية دكتاتورية ليس همها إلا أن تبسط نفوذها وهيمنتها مهما كانت السبل إلى ذلك بحجة إطار القوامة على المرأة وأنها ضلع قاصر وما إلى ذلك من مبررات صاغتها الحياة البدائية والعقول الرثة التي لا تعرف جديدا ولا تغييرا، بل لا تعرف حتى أين الصواب. إن الواقع المرير الذي تحياه المرأة العربية بما يؤاتيه من دونية ورجعية وتهميش وتقليل من قدراتها ومهاراتها واستنزاف طاقاتها في الإنجاب وتربية الأولاد على أهميته وأن عليها أن تكون عنصر استقبال فقط تفعل ما تؤمر متجاهلين عظمة هذا الكيان.

غير أن الباحثة تستطرد فتقول هل جميع تلك الممارسات تدان بها غطرسة الذكور فقط ؟ و رأيها في هذا أن المرأة العربية هي من يساهم أيضا بإنتاج ذلك الظلم، لأن ذكور المجتمعات العربية هم نتاج تربيتهم وعقولهم وشخصياتهم هي التي قامت بصقلها منذ نشأتها، فهي لا تميز بين أبنائها الذكور وبناتها الإناث وتجعل للذكور حق الطاعة والدلال و الرفاهية وتجعل العمل والسمع والخنوع واجبا للإناث.

ثم تدافع الباحثة عن المجتمعات العربية حيث تؤكد أن المجتمعات العربية ليست وحدها من يعاني من هذا الداء فهناك إحصائية مذهلة تتحدث عن العنف والعدوان ضد المرأة في الغرب حيث أن 79% من رجال أمريكا يضربون نساءهم ونسبة الطلاق تصل إلى 60% من الجيزات. أما في فرنسا فبلغت نسبة ضحايا العدوان 95% من النساء، هذا عدا ما تسببه العلاقات غير الشرعية للنساء من إنجاب أطفال خارج مؤسسة الزواج، إذ يتخلى عنها الرجل وتتكفل المرأة أو المراهقة بعد ذلك برعاية الطفل.

إن السبب الرئيسي في واقع المرأة هذا هو حاجتنا إلى التربية الإيمانية والروحية التي أمر الله بها سبحانه وتعالى ورسوله. وأن واقع المرأة اليوم لايعكس إلا صورة للبعد عن هذا المنهج الرباني وتغييبه في حياتنا، والإسلام بريء من كل ما ينسب إليه.

من هنا يتضح أنه لتغيير واقع المرأة العربية لابد من تغيير الأفكار الموروثة والتخلص من العادات والتقاليد التي تقيدنا وتكبلنا وأن علينا أن نتبنى أفكاراصحيحة ومتينة نستمدها من وحي القرآن الكريم وسنة رسوله (11).

أما الباحث نبيل عودة فيرى أن واقع المرأة العربية في تراجع نسبي كبير يمثل مجمل التراجع في تقدم المجتمع المدني العربي، إذ لا يمكن تحقيق تقدم في قضية المرأة طالما ظل مجتمعها قبليا في مبناه وعلاقته ويحرمها من الحقوق السياسية المتساوية ومن فرص النمو والتعليم والتقدم في تطوير قدراتها الخاصة ووعيها ومشاركتها في عملية التنمية الإنسانية والاقتصادية لمجتمعها. فهل انتهت الظاهرة القبلية لقتل النساء بحجة شرف العائلة؟ و هل تقلص العنف المنزلي ضد النساء ؟ و هل تغير واقع المرأة في الدول العربية التي وقّعت على اتفاق القضاء على كافة أشكال التمييز ضد المرأة وعددها 17 دولة ؟ هل واقع المرأة بظل التمييز والقمع يتماشى مع

الشريعة ومع التشريع الوطني؟ ثم يتساءل ساخرا ألا تكتمل وطنيتنا إلا بقمع المرأة ولا ندخل الجنة إلا إذا كنا مميزين عن النساء.

وهكذا ينضم الباحث إلى الآخرين الذين يلقون اللوم على الدين والعادات والتقاليد (12).

ويضيف الدكتور صالح سليمان عبد العظيم أن المرأة تعاني من أشكال عديدة من التمايزات سواء في المنزل أو في العمل نتيجة لنظرة المجتمع التي تؤطر المرأة ضمن حدود وتصورات معينة تميز بينها وبين الرجل وتجدر الإشارة إلى أن شريحة كبيرة من الرجال تقاسم المرأة نفس الظروف المجحفة على كافة المستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لكن المرأة تدفع ثمن هذه الظروف مرتين مرة بوصفها عضوا في المجتمع تتأثر بهذه الظروف مثلها في ذلك مثل الرجل ومرة أخرى بوصفها أنثى عليها أن تدفع ضريبة التكوينات الأبوية الراكدة التي تورث الاستغلال من جانب والقمع من جانب آخر.

ويرى الباحث من جهة ثانية أن الباحثات اللواتي تناولن قضية المرأة مثل السيدة نوال السعداوي وفاطمةالمرنيسي إنما يتجهن نحو التعميم في أحيان كثيرة تمليها الآراء الفكرية الخاصة وليس الواقع المعيش. و لذلك تعيش المرأة العربية حالة اختزالها على مستويات عدة. على مستوى الواقع الاجتماعي الذكوري المعيش بما ينطوي عليه من أشكال قمعية ذات مستويات وجوانب متعددة وعلى مستوى ما تقوم به السلطات السياسية الرسمية من مقايضات لحساب جماعات بعينها دون جماعات أخرى، و أخيرا فإنها تعيش حالة الاختزال أيضا من خلال هؤلاء اللاتي يتحدثن بالنيابة عنها ويفرضن رؤاهن النخبوية على عموم المرأة العربية بكافة شرائحها ومنطلقاتها (13).

كذلك ترى الدكتورة زينب شاهين أن كل النساء يعانين من عدم المساواة بينهم و بين الرجل في الواقع وفي القانون مما يؤدي إلى ضعف اتخاذ القرار داخل الأسرة، فقد ظلت المرأة العربية تعاني من أوجه التمييز في الكثير من البلدان العربية على أساس نوعي في مجال التعليم والعمالة والملكية والمشاركة السياسية وتقلد المناصب العامة والمواقع القيادية وكذلك تعاني من ضعف الحماية من العنف في الأسرة أو الصادر عن الدولة أو المجتمع.

والباحثة تؤكد أيضا ما لتأثير المجتمع والدين والعادات والتقاليد على تخلف المرأة، إذ ترى أن هناك في الثقافة العربية وفي وجدان الأفراد قيما تأصلت فراحت تضرب بجذورها في ماض بعيد وتحدد الدور الأساسي للمرأة وهو الزواج والإنجاب، والدور الأساسي للرجل وهو العمل والحياة العامة والسياسة. لهذا يخضع الإنسان العربي إلى فهم شائع بأن التصنيف القائم على أساس صفات خاصة بالمرأة وأخرى بالرجل هو تصنيف ثابت وموضوعي، و ليس تصنيفا مرنا يتشكل في ضوء عوامل اقتصادية وسياسية واجتماعية مختلفة الأمر الذي يحتم قيام الرجل والمرأة بأدوار مختلفة تتناسب وطبيعة كل منهما (14).

وترى الدكتورة معصومة المبارك أن سبب تخلف المرأة هو الموروث الاجتماعي الذي يمثل عبءا ثقيلا على حياة النساء وأنه ليس من السهل تغيير هذا الموروث الاجتماعي لأنه هو الذي يشكل العقلية ويشكل مفهوم الأدوار داخل المجتمع. وهكذا إذا كان الموروث الاجتماعي متخلفا وينطبق عليه دور تقسيم الأدوار،أي الأدوار الأمامية والقيادية للرجل والتابعة للمرأة .و إذا اقتنعت المرأة بهذا الموروث الاجتماعي فإننا نحتاج إلى دورة زمنية طويلة وإلى حملات تثقيف للمرأة بحيث أننا نستطيع أن ننقل واقع المرأة لذاتها في داخل نفسها من واقع متخلف تابع إلى واقع مساو وقيادي (15).

وأما الباحثة ندى فضيلة مهري فترى أن تحديد الأدوار بالنسبة للجندر، فيقوم بها المجتمع والثقافة لكل من النساء والرجال على أساس ضوابط وتصورات وقيم المجتمع لطبيعة كل من الرجل والمرأة وقدراتهما

واستعدادهما وما يليق بكل منهما حسب توقعات المجتمع غير أن الأدوار بين الرجل والمرأة في مجتمعاتنا تحمل الكثير من التمييز، فالمرأة تقوم بالعمل خارج البيت وتقوم أيضا بالأعمال المنزلية المختلفة دون أن يعترف بعملها الأول كعمل حقيقي بل ويعد واجبا عليها مستمدا من طبيعتهاالمفترضة كأنثى. و في الوقت ذاته تعاني هذه المرأة من حرمانها من مجموعة كبيرة من الحقوق ليس القانونية فحسب بل وأيضا تلك الحقوق العادية في اتخاذ القرارات المناسبة في حياتها من حيث اختيار وقت حملها أو عدد أطفالها أومهنتها أو أسلوب تربية الأطفال. ولقد ركزت العقلية الذكورية المهيمنة في مواقع صنع القرار لفترة طويلة على ترسيخ فكرة الأدوار التقليدية للمرأة بل واعتبارها قيما ثابتة وبديهية ليس في ذهنية الرجل فقط بل وأيضا في ذهنية المرأة ذاتها (16).

على أن الصورة القاتمة للمرأة هي التي قدمها الدكتور شكري الهزيل عن المرأة البدوية إذ أورد أن المرأة في المجتمع البدوي ليست لها مشاكل اجتماعية واستحقاقات حقوق بل لأن كونها امرأة يجعلها مشكلا و«مصيبة» قائمة بحد ذاتها والتعايش معها من وجهة نظر اجتماعية متخلفة يشبه التعايش مع حالة مرض مزمن وعلى سبيل المثال قول ذلك البدوي الجائر الذي يصف المرأة بأنها قاصرة عقليا وفضيحة بحد ذاتها أما المثل فنصه «إذا بدك تفضح رجل أطلق وراءه حرمة وإذا أردت فضح حرمة أطلق وراءها ولد»، معنى ذلك إذا أردت أن تفضح رجلا فسلط عليه امرأة وإذا أردت أن تفضح امرأة فسلط عليها ولدا. ويزيدنا الباحث شرحا إذ يقول: حتى الشتيمة لا توجه للمرأة مباشرة لكونها غير مسؤولة لذلك يقال «يلعن اللي قانيها» أو «يلعن اللي مربيها» والمقصود ملعون من يأويها وملعون من يربيها. والأسوأ من كل هذا هو اعتبار المرأة بضاعة أو سلعة تجارية أو حتى بهيمة يعيدها المشتري (الزوج) إلى البائع (الأهل)) حين يريد التخلص منها حيث تقول الأمثال البدوية في هذا المجال (لف رسنها أي المرأة على رقبتها وقل لها الدرب اللي جابتك تاخذك) أو احملها وارميها لأهلها. والمعنى أن تلف الحبل حول رقبتها كما تلف الدابة وأن تجرها إلى بيت أهلها.

وهكذا يوضح البحث انه رغم كل التغيرات التي طرأت على حياة المجتمع البدوي من حيث أسلوب الحياة مازلت المرأة البدوية تعيش تحت وطأة الاضطهاد الاجتماعي والقيود الثقافية التي تحول دون تطورها في إطار إنساني واجتماعي يكفل لها الحقوق المشروعة. وبالرغم من مشاركة المرأة البدوية تاريخيا وحاضرا في الحياة الاقتصادية إلا أنها بقيت محددة ومقيدة بين تقاليد المجتمع وقضايا اجتماعية أخرى جعلتها تتحرك فقط في فلك ما يفرضه الرجل والمجتمع من قيود ومعوقات جعلت تطورها رهين القرار العائلي ومساحة الحركة المسموح بها اجتماعيا وعائليا ضمن سلسلة من السلطات سواء من قبل الأب أو الابن (17).

مقابل هذه الصورة القاتمة هنالك صورة متفائلة يقدمها الباحث رامي الغف حيث يرى أن المجتمعات العربية قد شهدت خلال العقود الأخيرة تغيرات جذرية في بنيتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ومن أهم هذه التغيرات الاقتصادية هو التحول الذي حصل على نمط المعيشة حيث يعيش معظم السكان في المناطق الحضرية وحيث التكنولوجية الحديثة والانخراط في سيرورة العولمة الاقتصادية وغيرها من الجوانب. كذلك أدى الانفراج السياسي حسب رأي الباحث في أواخر الثمانينات إلى بدء مسيرة التحول الديمقراطي حيث تم السماح للعمل العلني للأحزاب السياسية وبدأ المجتمع المدني يلعب دورا ديناميكيا في الحياة العامة في المجتمعات العربية. ويرى أيضا أنه على الصعيد الاجتماعي قد انتشر التعليم بمستوياته المختلفة وانحصرت الأمية إلى مستوى متدن وحدثت تغيرات كبيرة على بنية الأسرة حيث أصبحت الأسرة النووية الأكثر شيوعا. و هنا يؤكد الباحث أن من أبرز التغيرات تلك المتعلقة بواقع المرأة العربية وهو التغير في الأدوار الجندرية، حيث بدأت المرأة تشغل مواقع لم تكن

متاحة لها المشاركة بها سابقا ودخلت المرأة الحياة العامة بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والاجتماعية وأصبحت مساهمة وفاعلة ومشاركة بكل هذه الأبعاد وهو ما أنتج وعيا تقدميا لقضايا المرأة.

لقد بدأت المرأة بالمشاركة الاقتصادية الفاعلة في الأنشطة غير التقليدية (غير الزراعية) علما بأن المرأة كانت دوما فاعلا اقتصاديا مهما في النمط الزراعي والرعوي وتدل المؤشرات من منظمة العمل العربية أن نسبة مشاركة المرأة في النشاط الاقتصادي قد تضاعفت تقريبا عما كانت عليه في السابق وتنوعت لتطال كافة الأنشطة الاقتصادية التي كانت حكرا على الرجال.

وبالرغم من كل هذه التغيرات المهمة على واقع المرأة العربية الاقتصادي فإنه لازال هنالك بعض الجوانب المرتبطة سلبيا بهذا الواقع ، ومن أهم هذه هو التفاوت بينها و بين الذكور في العديد من النواحي كارتفاع نسبة البطالة لدى الاناث وعدم المساواة في الأجور وتركز المرأة في قطاعات العمل التقليدية.

إذا ما استعرضنا واقع المرأة في الحياة السياسية فإننا نجد هناك خطوات هامة تم إنجازها، وهناك خطوات أهم لازالت بالانتظار ،فمنذ أن أصبحت المرأة متساوية مع الرجل في حقها بالانتخاب والترشيح وممارسة العمل السياسي بشكل عام حصلت تغييرات بسيطة وجوهرية على واقع المرأة السياسي. فيوجد اليوم مئات النساء في المجالس البرلمانية العربية وكذلك في المناصب التنفيذية العليا ،و تشير المعلومات إلى أن نسبة وجود المرأة في المناصب العليا بالمؤسسات العامة هي في ارتفاع عما كانت عليه في السابق.

ومن جهة أخرى يذكر الباحث بالمشاكل التي تعاني منها المرأة العربية وأهم هذه المشاكل، العنف ضد المرأة والطلاق وما يترتب عنه من مشاكل مالية واجتماعية ونفسية تضعف قدرة المرأة على لعب دور فاعل في الحياة العامة. و تشير البيانات والدراسات الصادرة عن مؤسسات حقوقية عربية إلى أن المرأة تتعرض لأشكال مختلفة من العنف ابتداء من العنف الجسدي كالضرب والركل وكذلك العنف الجنسي الذي تؤكد الدراسات أنه بارتفاع سريع ويشكل أحد أهم أشكال العنف الموجه للمرأة بالإضافة إلى العنف النفسي أو اللفظي والإهانات بأشكالها المختلفة مثل الشتم والتحقير والصراخ . ومن أهم أشكال العنف التي تعاني منه المرأة هو القتل بدوافع دواعي الشرف.

ومن الملاحظ أن للباحث آراء تتعارض مع المقدمة التي تناول فيها قضية المرأة إذ يقول إن المفاهيم والمواقف الاجتماعية التقليدية لازالت تقف حائلا أمام دخول المرأة في العمل وخصوصا التحاقها ببرامج التدريب والتأهيل الفني بأشكاله وأنواعه،لذلك فإن تدريب الأيدي العاملة النسائية لزيادة كفاءتها وقدرتها يستوجب تدخل المؤسسات الرسمية. و يضيف الباحث أنه مما لاشك فيه أن بعض جوانب الواقع الاجتماعي للمرأة العربية تعمل كمعوقات لزيادة مشاركتها فواقعها لازال ينطوي على أشكال من عدم المساواة القانونية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية (18).

و يرى الباحث إحسان الأمين أننا إذا لم ندرس المرأة بوجودها الإنساني فإننا نكون قد جانبنا الحقيقة تماما. ففي نظره أن المرأة هي شعر الخالق ونكهة الحياةو سعادتها أو شقاؤها تعني سعادة الإنسان أو شقاؤه في كل مراحل حياته لذلك ليس من المقبول أبدا أن تسحق كرامتها الإنسانية.

ويضيف إلى ذلك أن مباحث المرأة لم تعد بالبساطة التي كان يتناولها الكتاب فكرا يقوم على المشرب والذوق أو يتبع بشكل تلقائي مجموعة من الأفكار الجاهزة والمسبقة التي يحكم بها على كل قضية لتصنف ضمن القائمة السوداء أو البيضاء.لم تعد المرأة تدرس كأنثى يراد لها أن تعيش بين أربعة جدران أو تلعب دورا في الأوبرا وعروض الأزياء أو تداول ألعوبة جميلة بين أيدي الرجال العابثين.فالمرأة اليوم كما كانت في الأمس تشارك في صميم بناء المجتمع الإنساني وتساهم بفعالية في مسيرة الحضارة البشرية ولها حصة متميزة في

الاقتصاد العالمي ولا يغمض عينيه عن دورها الخطير ومسؤوليتها الكبيرة إلا من يريد العيش في الماضي أو يريد الغيبوبة عن الحاضر. والأخطر في موضوعات المرأة والأهم من مسائلها المستحدثة أنها اليوم أمام اختيارات متعددة ومسارات متشعبة لا يمكن نفيها جميعا كما لا يمكن الخوض فيها بلا رؤية ولا بصيرة ودون وعي وانتخاب لأن كلا من المرأة والرجل لو فقد حريته وسلب اختياره فإنه يمكن حينها أن يكون كل شيء ولكنه لا يكون إنسانا لأن الإنسانية قرينة بالإرادة والمسؤولية ورهينة بالتعقل والحرية (19).

على أن الباحث يلتفت إلى مسألة المرأة المعاصرة فيوضح أنه لا يمكن معرفة واقعها والأزمات التي تتعرض لها في الشرق والغرب خصوصا وأن مسيرتها الحياتية تمر بمنعطفات وتحولات كبيرة تمليها عليها حركة الزمن السريعة والتغيرات الفكرية المتزلزلة التي تحدث في العالم وهو ينتزع نفسه من ماض لا يستطيع المقاومة والصمود أمام رياح التغيير وحاضر لم يتثبت بعد من موضع أقدامه ولم يطمئن بعد بصحة أفكاره.

هناك في الشرق نظرة دونية للمرأة فلازالت شعوبه أسيرة النظرات الموروثة على أنها مخلوقة من مستوى أدنى من الرجل. وهي مصدر العار للعائلة أو القبيلة لذا فإن الشؤم كان من المرأة وفي المرأة لا غيرها. تواجه المرأة نظرات البؤس منذ اللحظات الأولى لولادتها وتبقى هذه النظرات المنكسرة الغاضبة حينا والمشفقة حينا آخر تلاحق المرأة بنتا صغيرة أو امرأة كبيرة تصاحبها أحاسيس من القلق و الاضطراب والخوف. فلازالت النظرة إلى المرأة في الكثير من المجتمعات الشرقية على أنها ناقصة العقل لا تعي ولا تفهم ولا تولي من أمرها شيئا فهي يجب أن تكون دوما في حاجة إلى الرجل وأن تعطي (العين الحمراء) لكي تمشي باستواء ولا تمد عينها لغيرها. ولا زال إلى اليوم بعض اليابانيين ينتظر من الزوجة أن تركع له وعند الهنود أن تسجد له وعند بعض العرب أن يكنّ من حريمهم وخدمهم وعند بعض الأفارقة يتعاملون مع المرأة وكأنها قطعة من أثاث المنزل أو بعض موروثاته.

ويؤكد الباحث بقوة أن من النادر أن نجد أثرا فكريا أو سلوكا اجتماعيا يتعلق بالمرأة يمكن أن يكون مجردا ومستقلا وموضوعيا بشكل تام دون أن يتأثر بهذه الموروثات التي تنشأ عليها منذ الصغروشكلت عند الكثيرين عقيدة ومبادئ دينية وحياتية.

وفي تراثنا نجد الكثير من الأحاديث الموضوعة التي تحط من شأن المرأة وتجعل منها مصدرا للعار والشنار ومدعاة للشؤم ومجلبة لسوء الحظ حتى تجعل «أكثر أهل النار من النساء».

وهذه النظرة الدونية للمرأة سواء كانت تصدر عن احتقار وازدراء لها أو خوف و شفقة عليها هي من أكثر ما يؤلم المرأة ويعيق حركتها ونهضتها في المجتمع لأنه يتعارض من جهة مع شعورها الإنساني الرفيع وكرامتها السامية التي كرمها الله بها ويسد من جهة ثانية أمامها أبواب الترقي وفرص التعلم والعمل ويعرضها لأصناف من التمييز المجحف وألوان من الحرمان الظالم (20).

كذلك ركز الباحث على أوضاع المرأة في العالم الإسلامي حيث تعيش المرأة أوضاعا غير مرضية وأحيانا مزرية خصوصا على مستوى التعامل الاجتماعي والحقوق السياسية والأوضاع التعليمية ومن معاناتها من خلال النظرة الدونية التي تلاحقها في البيت والمجتمع وما تعانيه هو نتيجة للتخلف والإعاقة التي تعاني منها بلداننا العربية بسبب بعدها عن الإسلام وتأخرها عن ركب الحضارة ،لذلك فإن إصلاح أوضاع المرأة إنما يكون بإصلاح الأوضاع الفكرية والاجتماعية والسياسية في المجتمع، فالإستبداد السياسي مثلا تدفع المرأة ثمنه في البيت عندما يرجع الرجل المقهور ليعوض ما فقده من حرية في الشارع باستبداده داخل الأسرة. ولذا تكون المرأة مظلومة و مقهورة مرتين مرة في مجتمعها ومرة من زوجها الذي يفرغ همه وغضبه فيها.

ويصر الباحث على أنه يجب أن نميز بين الإسلام والموروث الديني الذي وصلنا بعد أربعة عشر قرنا. فلا شك أن الفكر الإسلامي تعرض خلال هذه الفترة

الطويلة لظروف تاريخية مختلفة وتأثيرات ثقافية متنوعة منها عوامل تآكل وتحريف داخلية ومنها هجمات وتأثيرات حضارية خارجية (21).

أما الباحثة مريم سليم فقد كتبت أن الباحث في موضوع المرأة في مجتمعاتنا يشعر أنه يسير في حقل من الألغام وأنه يصطدم في كل خطوة من خطواته بالكثير من القيم الاجتماعية والمقدسات الحساسة في المجتمع. ولابد لأي باحث يجري بحثا علميا في أي أمر يتعلق بالمرأة أن تبرز أمامه الأفكار والتقاليد وغيرها. إن التقاليد مسؤولة إلى حد ما عمّا ترمى به المرأة اليوم من التخلف والعجز عن مواكبة الحياة سواء أكان ذلك على صعيد اختيار الزوج أو كونها أداة لإنجاب الأطفال أو لطلب العلم بجميع مراحله أو للعمل المنتج في الميدان الاقتصادي أو النشاط الثقافي في الميدان الاجتماعي.

والمرأة في الوطن العربي واجهت كما في سائر أقطار العالم نوعا من التمييز الجنسي على مدى قرون عدة، وهذا ما ميز المرأة وجعل البحث في وضعها أمرا مهما . يضاف إلى هذا ما يشهده اليوم الوطن العربي من جدل محتدم حول دور المرأة في المجتمع وإلى أي مدى يفترض عليها أن تنخرط في عملية التنمية. ثم إلى أي مدى سيؤثر هذا في دورها التقليدي كزوجة وأم.

ومع ذلك فإن المرأة العربية ليست فريدة من نوعها، فالنساء حول العالم لازلن يعتبرن فريقا مغبونا فالمعوقات نفسها تكاد تكون واحدة من تقاليد عميقة الجسور إلى فقدان التمويل وفقدان الإرادة في تغيير الوضع (22).

والموقف نفسه نجده عند الباحث عبد القادر عرابي، إذ يتحدث عن صورة المرأة الاجتماعية في الثقافة التقليدية، إذ يقول: من المتعذر على المرء استجلاء صورة المرأة العربية الاجتماعية في التراث ولاسيما أن هذه الصورة جاءت مبهمة ومشوشة ، فإذا استثنينا الدراسات الدينية المحددة للحرام والحلال يبقى نصيب المرأة من الدراسات العلمية قليلا، وحتى هذا القليل لم ينصفها لأسباب عدة أولها أن هذه الدراسات هي انعكاس موضوعي للنسق القيمي العام وثانيها أنها تناولت المرأة من الجانب الفزيولوجي لا الإنساني. وثالثها أن النظرة التقليدية اعتبرت التفكير في وضع المرأة والكتابة عنها أمرا مكروها، وتبعا لهذا فإن الصور الاجتماعية للمرأة تتجسد في نمطين اجتماعيين مثاليين فهي إما امرأة صالحة ومثالية فتكون في هذه الحالة محجوبة في المجتمع وإما غانية وغاوية، أما المرأة الإنسانة فلا وجود لها في المنظور التقليدي.

إن النظرة التقليدية تختزل المرأة إلى جسدها، فأنوثتها هي قدرها، ومحددة لمصيرها: الأنوثة هي العلة وحتى القوى العقلية للمرأة مكيفة بأخلاق الأنوثة، وبحكم فطرتها فإن كثيرا من الأعمال تصلح أن تزاولها في خدرها. إن المرأة إذا خرجت للعمل خارج بيتها وزاحمت الرجال أضاعت أنوثتها ومميزاتها. فلا تكون بعد ذلك امرأة ، ولا تستطيع أن تكون رجلا.

وترى الثقافة التقليدية في المرأة تارة لغزا، وكائنا عجيبا، وأخرى رمزا للغواية والاغواء، إنها عورة، والعورة شيء مقدس، و هي رمز للشرف والعرض، وتلك قيم فوق زمانية وفوق مكانية. ولما كانت المرأة رمزا لشرف الجماعة، فإن الرجال يحرسون السلوك الأخلاقي للنساء، ويخضعونه لرقابتهم. فهي تبقى خاضعة للوصاية الذكورية الأبدية، لا تبلغ سن الرشد مهما بلغ عمرها (23).

وما دامت الثقافة التقليدية، بما فيها الثقافة الشعبية بوصفها تعبيرا عن اللاشعور الجمعي لا تعتبر المرأة إنسانا، بل قاصرا، و جنسا، فإنها لا يمكن أن تكون مصدرا للأخلاق . يقول العقاد : لم يؤثر عن المرأة قط أنها كانت مرجعا أصيلا لخلق من الأخلاق لم تتلقاه من الرجال، و لم تتجه به إليهم، و لا استثناء في ذلك الصفات التي نعدها من أخص الصفات الأنثوية، ومن

أقربها لطبيعة المرأة. ويستطرد قائلا: كان هو السائغ عقلا، لما كان في المرأة استعداد مستقل لتكوين القيم الأخلاقية» فحسب العقاد، إن المرجعية الأخلاقية للنساء هي الرجال. الرجال قوة وحسب ونسب، والنساء ضعف، فهن ضعيفات الجسم والعقل. وتنعكس هذه النظرة على توزيع الأدوار في الأسرة، الرجل مركز القوة والثقل، بمقدار ما تتحول المرأة إلى مركز الضعف والمهانة. فكل يلعب دوره المقرر له، وكأنه لم يخلق إلا له، أو كأن هذا الدور جزء من طبيعته. الجنس يحدد الطبع، و هذه هي النظرة التي تبنتها مدرسة فرويد حيث يقول: لا يسعني إلا أن أعتقد، إن كنت أتردد في التعبير عن ذلك، أن مستوى الأخلاقية عند النساء هو غير ما هو عليه عند الرجال، فأناهن الأعلى ليس على ذلك القدر من الصرامة والموضوعية والاستقلال عن أصوله العاطفية الذي تتطلبه عن الرجل (24).

من خلال هذا العرض نستنتج أن وضع المرأة في الوطن العربي يختلف باختلاف النسيج الاجتماعي الذي تعيش فيه، وهو يختلف من بلد عربي إلى بلد عربي آخر من خلال التباين الثقافي الذي يحدد دور المرأة وموقعها الحضاري في الفضاء الذي تعيش فيه، وذلك لأن الثقافة هي المحك الرئيسي في تكوين الشخصية، ، فشخصية المرء نتاج لأساليب التنشئة الاجتماعية والثقافية والحضارية، فالفروق الجنسية تفسر في ضوء المستوى الحضاري والثقافي للمجتمع.

غير أن وضع المرأة العربية يبقى بين مدّ وجزر وذلك من منظور الاختلاف الحاصل في المجتمعات العربية نفسها.

وفي انتظار مراحل انتقال متوقعة وعلى ضوء تطور وسائل الاتصال والإعلام التي أخذت تهيء المجتمعات لأوضاع ومستجدات تبشر بتكوين مجتمعات أكثر تفتحا وأوسع حوارا، ليس في مجال المرأة فحسب ودورها بل في كل المجالات التي تتداخل مفرزة صورة نمطية جديدة، يجب التهيؤ للمساهمة في رسم ملامحها.

الهوامش والإحالات

1) فاطمة الزهراءجغرود، المرأة بين واجبات الأسرة ومسؤوليات العمل، مجلة العمل والتنمية، مجلة فصلية تصدر عن المعهد العربي للثقافة العمالية وبحوث العمل بالجزائر التابع لمنظمة العمل العربية، العدد12، ص27.

2) د كامل عمران، أشكال التمييز العنصري ضد المرأة العربية: ورشة عمل حول دور المرأة العاملة وتطوير مساهمتها المهنية والاجتماعية، ص3، جامعة دمشق، من24 إلى 28 مارس 2007.

3) د. عبد العزيز ضبيان، محاضرات حول: قضايا الشباب والمرأة العاملة في الوطن العربي، دار شريف، بوزريعة - الجزائر-، ص20-21.

4) نفس المرجع، ص23.

5) د عبد المنعم جبري، المرأة عبر التاريخ البشري، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2007، ص31.

6) نفس المرجع، ص32.

7) نفس المرجع، ص33.

8) نفس المرجع، ص34.

9) نفس المرجع، ص30.

10) فينوس فائق ،المشاركة السياسية للمرأة، www.rezgar.com، 11 جانفي 2005 14H10.

11) نسرين مرعي، واقع المرأة العربية، www.aklam.net، 24 أكتوبر 2007، 15H20.

12) نبيل عودة، 8 آذار يوم المرأة العالمي رؤية متشائمة لمكانة المرأة في واقع عربي متهاو، www.jamaliya.com، 28 فيفري 2009، 13h25.

13) د. صالح سليمان عبد العظيم، اختزال واقع المرأة العربي www.diwanalarab.com، 24 أكتوبر 2007 15h14.

14) د. زينب شاهين، المبادرات المطلوبة من النقابات والحكومات وأصحاب العمل في سبيل زيادة مساهمة المرأة في المجتمع، محاضرة ألقيت في المعهد العربي للثقافة العمالية وبحوث العمل، بتاريخ 2006.

15) معصومة المبارك، حديث في فضائية الجزيرة مع الصحفية خديجة بن قنة حول واقع المرأة العربية والتحديات التي تواجهها www.aljazeera.net، 29مارس 2009، 14h30.

16) ندى فضيلة مهري ،تجربة منظمة المرأة العربية في قضايا النوع الاجتماعي :محاضرة ألقيت في الدورة التدريبية عن الجندر والإعلام، www.ammannet.net، 15 ديسمبر 2009، 17h20,17)

17) شكري الهزيل، واقع المرأة في المجتمع النقباوي، www.deyaralnagab.com، 29سبتمبر 2007، 14h05.

18) رامي الغف، المرأة العربية وعلاقتها بالتنمية الشاملة، www.annabaa.org، 24 أكتوبر 2007 15h16.

19) إحسان الأمين ،المرأة :أزمة الهوية وتحديات المستقبل،الطبعة الأولى ،دار الهدى ،بيروت ،2001، ص 7-6.

20) نفس المرجع، ص10-11.

21) نفس المرجع، ص129-130 وص132.

22) مجموعة من الباحثين، مريم سليم، المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، الطبعة2، مركز دراسات الوحدة العربية، العدد 15، 2004، بيروت، ص14-15.

23) مجموعة من الباحثين، عبد القادر عرابي، المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، الطبعة2، مركز دراسات الوحدة العربية، العدد 15 ، 2004، بيروت، ص30.

24) نفس المرجع، ص39.

في القيمة النقديّة لكتب المختارات الشعريّة

الحبيب بوعبد الله/ جامعي، تونس

على سبيل التقديم :

لا تمثل هذه الدراسة مشروع قراءة متكامل وإنما هي مجرد خواطر نقدية تشكلت في أسئلة حارقة تهدف إلى مزيد تجويد النظر وإعمال الفكر في بعض قضايا النقد التونسي المعاصر . .

هي دراسة تحاول أن تبرز أهمية كتب المختارات الشعرية وكيف أنها ليست جنسا من الكتابة هامشيا أو معزولا عن المشهد النقدي، بل هي تمثل رافدا أساسيا في الدراسات الأدبية والنقدية جديرا بالبحث والمساءلة والتقويم . .

وكتب المختارات، كما يدل على ذلك اسمها، تقوم على اختيار وانتقاء ما رشّحته ذائقة الناقد وخبرته وثقافته من نصوص ومقطوعات شعرية تتميّز بمظاهر من الجودة والروعة والفن تؤهلها إلى أن تكون طرازا عاليا ونموذجا ساميا من الشعر . .

وهذا ما يتفق مع المعنى التأثيلي (الايتيمولوجي) لعبارة «أنتولوجيا» (1) في أصلها الإغريقي المتكون من لفظتين هما بمعنى «الأزهار» و «بمعنى الاختيار والانتقاء لتكون العبارة بأكملها دالّة على «الأزهار المنتقاة أو المختارة» . .

فالعبارة في أصلها الغربي مجازية (باقة زهور مختارة) واقتصرت دلالتها في القديم على صنف مخصوص من المقطوعات الشعرية، ثم تطورت هذه الدلالة وتوسعت لتشمل اختيار أجمل المقطوعات الفنية وأروعها من شعر ونثر وموسيقى(2) . . .

ولئن كان هذا الضرب من المصنفات ضاربا بجذوره في القدم، شاملا بتنوعه مختلف الآداب والحضارات، فإن له وضعا مخصوصا في ثقافتنا العربية (3). فقد تفنن فيه أسلافنا من الروّاة والأدباء والنقاد، وألفوا فيه من الكتب ما جعل الاختيار يمثل «جزءا من استراتيجية عامة لحركة ثقافية تجديدية هي حركة التأليف بالاختيار . .»(4).

فالاختيار فعل نقدي يستند إلى ذوق صاحبه و حكمه ودربته وثقافته وقدرته على تمييز الجيّد من الرديء . . هو إذن فعل مشروط بمقاييس ومعايير، منوط بوظائف وأهداف. لذلك لم تقتصر كتب الاختيار في القديم (شأن المفضليات والأصمعيات...) على أداء الوظيفة التعليمية او الأدبية وإنما ارتقت أحيانا لتكون مهادا نصّيا لتأسيس مقدمات منهجية ونظرية أسهمت بصورة فاعلة ومباشرة في تأصيل النظرية النقدية العربية. ولعلي ما قام

به أبو علي المرزوقي (421 هـ) في مقدمته لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام يمثل دليلا واضحا على «وشائج القربى بين الاختيار والنظرية النقدية»(5).

فليس من شك إذن في أن لكتب الاختيار قيمة نقدية واضحة. فهي حسب بعض الدارسين العرب المعاصرين» كانت المحرك الأول لطرح الأسئلة الجوهرية في النقد العربي» (6)، فمثلت تبعا لذلك «أولى المصادر التي تعكس الوعي النقدي عند العرب»(7).

ومتى ارتحلنا في الزمن من الماضي إلى الحاضر، وانتقلنا من كتب الاختيار القديمة إلى المختارات الشعرية الحديثة والمعاصرة وجدنا أنفسنا إزاء مفارقة في الوضع والفعل والتأثير..

وليس الأمر يتعلق باستراتيجية في القراءة تعتمد آلية قياس الحاضر على الماضي أو تتعالى على حيثيات التاريخ وأنساقه وقوانينه، أو تغفل شروط إنتاج المعرفة وسياقاتها الأدبية والفكرية والحضارية عامة...، وإنما هي قراءة تراعي ذلك الأمر كله غير أنها تجد في مشكلية العلاقة بين الإبداع والنقد وما طرأ عليها من تصدع سؤالا حارقا، وتجد في الفجوة القائمة بين القارئ والنص حيرة تزداد حدّة..

فهذه القضايا وغيرها والتي ملأت أرجاء الخطاب النقدي العربي عامة، والتونسي خاصة، أحببنا أن نثيرها انطلاقا من النظر في مدونة نصية تحتوي على قيمة نقدية لا مراء فيها غير أن فعلها في المتقبل ضئيل..

هي دعوة إلى التفكير معا في كتب المختارات الشعرية ومساءلتها عن تلك القيمة النقدية المنسيّة..

لذلك أبحت لنفسي، على سبيل المجازفة والمغامرة، أن أطأ أرضا لما أبصرتها أدركت أنها كثيرة الصوى، وإن بدت سهلا منبسطا، لا انعطاف فيها ولا التواء..

هي الرغبة في الارتحال في مدارات المجهول ومتاهات القول بحثا عن مسالك المعنى ولا زاد سوى إحراجات السؤال:

أين تكمن القيمة النقدية لكتب المختارات الشعرية؟

ألا يمكن أن تكون كتب المختارات الشعرية خير نموذج يؤسس لخطاب الحوار والتفاعل بين الابداع والنقد بدلا عن خطاب الأزمة والقطيعة؟

ألا تمارس هذه الكتب فعلا نقديا فيه انتصار للشعر ودفاع عن الشعراء ضد آفات البلى والنسيان؟

أليست بهذا الاعتبارتمثل حلقة أساسية في كتابة تاريخ الأدب؟

ولما كانت هذه المختارات تحتوي على أجود الشعر التونسي وأروعه، فلم تبدو هذه النصوص وكأنها ملتحفة بالصمت والغياب لا نبض فيها ولا حياة.. كيف نبعث ما هو دفين فيها من فتنة ودهشة وانخطاف؟؟

من تجليات القيمة النقدية في المختارات الشعرية:

ليست الغاية اذن، من هذا العمل أن أقدم كتب المختارات الشعرية كلها وأن أعرض ما فيها، أو أن أقارن وأفاضل بينها...، فهذه أمور مهمة ولا ريب، جديرة بالنظر والاستقصاء، غير أن همّنا متعلقة بتلك الأسئلة التي أثرنا ليس سعيا وراء إجابة عاجلة حاسمة، بل تعميقا للبحث عن السبل المؤسسة «لنقد حواريّ» يقوم على التفاعل بين الابداع والنقد.. وقد بدا لنا أن كتب المختارات هي أفضل النماذج لتحقيق ذاك الرهان..

تبدو كتب المختارات عامة والشعرية منها خاصة، لأول وهلة، من أسهل أنواع الكتب صناعة وتأليفا، غير أنك متى تأملت فيها أدركت أن صورتها النهائية التي استوت عليها ما كانت لتكون على هيئتها تلك من حسن الترتيب والتبويب، ومن دقة

التعريف والتوصيف إلا بعد جهد كبير وصبر دؤوب لا يقدر عليه إلا ذوو العزم من رجال الفكر والأدب والنقد . .

لذلك كانت كتب المختارات من الكتب التي يصعب إنجازها من قبل رجل واحد فرد، وإن كان ذلك ممكنا مع بعض النماذج التي سنشير إليها، فإن النماذج الأخرى تولت الإشراف عليها منظمات أدبية ومؤسسات ثقافية وطنية، مثل وزارة الشؤون الثقافية، والمؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات «بيت الحكمة» واتحاد الكتاب التونسيين . .

ولهذا السبب، كان عدد هذه الكتب محدودا لم يتجاوز -حسب اطلاعنا- العناوين التالية:

- مختارات زين العابدين السنوسي(8) التي يضمها كتاب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» والصادر عن دار العرب في مجلدين على التوالي في سنتي1927و1928، وقد كان في حسبانه إرداف المختارات الشعرية بأخرى نثرية إلا أنه لم يكمل مشروعه . . .

- مختارات محمد صالح الجابري في كتابه «الشعر التونسي المعاصر» في جزأين. مثل الجزء الأول دراسة تحليلية عن الشعر التونسي من سنة(1870) إلى سنة(1970). واشتمل الجزء الثاني على النصوص الشعرية المختارة لهؤلاء الشعراء إلى تلك الفترة المدروسة. وقد صدر الكتاب في طبعته اولى عن الدار التونسية للنشر سنة1974/ 1976، ثم أعيد طبعه عن الدار العربية للكتاب في سنة1989، وطبع طبعة ثالثة سنة2000ببيروت عن دار الغرب الإسلامي.

- مختارات محمد صالح الجابري (مرة أخرى) ضمن كتاب جماعي» مختارات من الأدب التونسي المعاصر»، صادر عن الدار التونسية للنشر سنة 1985 بإشراف وزارة الشؤون الثقافية. والكتاب في جزأين، اهتم الجزء الأول بمختارات من المقالة والشعر، وقدم الجزء الثاني مختارات من القصة والمسرح.

- مختارات محمد صالح بن عمر ضمن سلسلة المختارات من «تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر». وقد صدرت عن بيت الحكمة سنة 1990. وهي مختارات أنجزها صاحبها» لغاية محددة هي إكمال جانب من دراسة تاريخية جماعية للأدب التونسي الحديث والمعاصر قد فرغنا بعد من إعدادها منذ سنة1987، وتناولنا فيها الفترة الممتدة من سنة 1876 (تاريخ إنشاء المعهد الصادقي) إلى سنة 1985(تاريخ الشروع في الدراسة) (9).

- مختارات عمر بن سالم بعنوان «مختارات لشعراء تونسيين» بإشراف اتحاد الكتاب التونسيين. وقد صدرت عن الدار العربية للكتاب سنة1992. وهي مختارات حسب ما ورد في تقديم صاحبها» خاصة بالمنتمين لاتحاد الكتاب التونسيين من الشعراء ولا تشمل غيرهم» (10).

وقد لاحظنا أن ما قام به الأستاذان محمد صالح الجابري ومحمد صالح بن عمر في هذا المجال من مختارات شعرية مصدّرة بمقدمات موجزة ومسبوقة بدراسات تحليلية ونقدية (11) قمين بالمدارسة والمساءلة . .

1 – من وظائف الاختيار وأهدافه:

أحببنا أن نبدأ حديثنا عن تجليات القيمة النقدية لهذه الكتب ببيان تلك الوظائف التي تنهض بها وتلك الأهداف التي تروم تحقيقها . . وهو اختيار منهجي رأينا أنه أكثر تناسبا وإجراء مع طبيعة هذه المصنفات التي تكون مضبوطة بأهداف معلومة تسعى إلى تحقيقها عبر تحديد معايير و مقاييس في الاختيار مخصوصة واعتماد منهج في التبويب وطريقة في العرض مرسومة . .

إن أبرز وظيفة تنهض بها كتب المختارات هي وظيفة التوثيق، وأقصى غاية تسعى إلى تحقيقها هو التعريف بالأدب التونسي في الداخل والخارج معا. . وقد بدت هذه الغاية وتلك الوظيفة حاضرتين بجلاء لدى الجابري معلنا عنهما بصور في التعبير متنوعة، في حين وردتا لدى بن عمر مضمنتين في المقدمة، جاريتين وفاعلتين في مستوى خطابه النقدي.

يقول م. ص. الجابري مبرزا هذه الوظيفة التوثيقية والمرجعية لهذه المختارات: «لقد قدم هذا الكتاب صورة عامة عن الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية للمرحلة التي تناولها (. . .) ومن المؤسف حقّا أن الشعراء الذين تناولهم هذا الكتاب، من الأحياء أقلعوا عن الكتابة إلا النزر اليسير منهم أمثال: محي الدين خريف وجعفر ماجد ونور الدين صمود والميداني بن صالح، ممّا يزيد في أهمية هذه الدراسات التي يمكن اعتبارها لحد الآن المصدر الوحيد لكل من يروم متابعة تطور الحركة الشعرية في تونس ودراسة أهم الشعراء التونسيين الذين ظهروا خلال هذه الحقبة الممتدة منذ أول القرن إلى السبعينات. . .»(12)

من هنا كان شعر المختارات شعر «شهادة» حسب تعبير الكاتب نفسه «إن هذه المختارات بنماذجها المختلفة والمتنوعة تقدم شهادة على تضامن هذه الأجيال وترابطها وتعايشها الأدبي، وصراعها الحافل الزاخر لإثراء الحركة الشعرية في تونس وإخصابها وإغنائها. .» (13)، وتبعا لذلك يكون المنتقي أو صاحب المختارات بمنزلة «شاهد إثبات» على العصر الذي ينتمي إليه وعلى الجيل الذي ينتسب إليه. .

وتتكامل هذه الوظيفة مع تلك الغاية الرئيسية التي تشترك فيها كتب المختارات جميعها وهي التعريف بالأدب التونسي في الداخل وفي الخارج مغربا ومشرقا. . وهو أمربدا الجابري على وعي كبير بقيمته وأهميته، ذلك أنه أدرك أن المختارات باعتبارها جنسا من الإبداع جامعا يمكن أن تكون قناة تيسّر على القارئ العربي -أينما كان- سبل التواصل مع هذا الأدب (14).

ويتجلى التعريف في عرض الملامح العامة المميّزة للشعر التونسي وتقديم صورة متماسكة ومتكاملة عن مختلف اتجاهاته وتياراته شكلا ومضمونا بالتوقف عند المعالم الفنية والمضمونية الخاصة بكل جيل، يقول الجابري في هذا السياق: «إن قرنا من التراث الشعري بمقدوره الآن أن يمدّ أي دارس بملامح عامة عن الشعر التونسي في حالات مدّه وانحساره. .»(15). لذلك نجد كلا من الجابري وبن عمر قد توقف عند تلك الملامح الخاصة والمميزة لتجربة كل جيل من الشعر التونسي انطلاقا من الثلث الأول من القرن العشرين وصولا إلى جيل السبعينات مع الجابري (1970)، وانتهاء إلى جيل الثمانينات مع بن عمر(1985).

2 – في مقاييس الاختيار:

لسنا نبالغ إن قلنا إن مقاييس الاختيارهي من أدقّ المسائل وأحرجها بالنسبة إلى الناقد المنتقي، فبقدر ما تمثل قاعدة منهجية تتأسس عليها الرؤية الفنية والنقدية لصاحب الاختيار، فإنها من المناطق التي تتداخل فيها الحدود بين ما هو ذوقي ذاتي وما هو علمي موضوعي، بين ما هو فني أدبي وما هو فكري إيديولوجي. . ولذلك غالبا ما كان يكثر حولها الجدل والنقاش. .

لقد حاول كل من الجابري وبن عمر أن يتعامل مع مسألة المقاييس بكثير من الحذر المنهجي، وإن كانا يتفقان معا أن ذوق الناقد وميوله الذاتية والشخصية هي من مقومات «فن الأنتولوجيا».

فهذا بن عمر يوضح في بداية التوطئة أن منتخباته الشعرية» لا تنطبق عليها معايير فن الأنتولوجيا العادي الذي يقوم- كما هو معلوم- على احتكام المنتقي في ما يختاره إلى ذوقه وميوله الشخصية وتوجهه الفكري والفني. . .»(16). ويذهب الجابري مذهبا حاول فيه

أن يكون أمينا موضوعيا في تعامله مع الفترات التاريخية التي لم يعاصرها، ونفى أن يكون كذلك مع «الفترة المعاصرة» التي لا يستطيع فيها نفي ذاتيته ومزاجه، يقول: «وشدّ ما كنت حريصا أن لا تنطبع هذه المختارات- في كل حالاتها- بطابع شخصي محض، قد يلحق الغبن ببعض من لا أستسيغ شعره، فلم أختر من هذه الأشعار ما يروقني شخصيا، ولكنني اخترت منها ما اعتبر في كل فترة أهم ما صدر فيها، واخترت لكل شاعر ما ارتأيت أنه خير ما كتب، باستثناء الفترة المعاصرة التي تداخل فيها هواي ومزاجي»(17).

إن هذا التنازع بين الذاتي والموضوعي يعتبر قضية من القضايا التي تثيرها كتب المختارات. . وهو أمر قديم وليس مستحدثا، فغالبا ما كان يمتزج معيار الجودة في كتب الاختيار القديمة بمعايير أخرى ذاتية غير شعرية بتاتا. . (18).

ولست أريد خوضا مطولا في المسألة وإنما أكتفي بإثارة هذه الأسئلة:

أن يكون الذوق الشخصي والذاتي عيارا محددا لفعل الاختيار، فهل يعني ذلك غياب الضوابط العلمية والمنهجية الكابحة لأعنّة الأهواء والميول والأمزجة؟

وفي جرأة نقولها صراحة دون أن نتواطأ على كتمانها: هل ثمة اختيار يخلو من حضور الايديولوجيا فيه؟

ألا تمثل ثنائية «جودة النص» و«شهوة النفس» ثنائية جدلية تمارس سلطتها على الناقد، وتفعل فعلها في بنية المختارات وما تولده فيها أحيانا من ثغرات ومفارقات. . ؟

من هنا كان أصحاب المختارات واعين بأهمية مقاييس الاختيار وضرورة ضبطها وإن كانوا مدركين أنها لا تحسم امر الاختلاف والجدال حولها أو حول ما ينتج عنها من أحكام انطباعية تقييمية لتجارب بعض الشعراء. .

إننا نلمح في قول الجابري مثلا هذا الوعي بدقة المسألة وحرجها وما تولده ضرورة من اختلاف في الآراء والمواقف: «وسيرى القارئ أن هذه المحاولة تباعدت عن الصفة الموسوعية في حشركل من كانت له بالشعر صلة، فاختارت من كل فترة أهم ممثليها مشيرا إلى غيرهم دونما إطناب. وكنت، كلما اقتربت من معاصرينا، وجدت نفسي مضطرا إلى التوسع في تعداد شخصيات ساهمت بشكل أو بآخر في صنع ملامح الشعر التونسي المعاصر، وشاركت في دفع تياراته. وبينما كان واضحا أن محمود قابادو كان الشاعر الأهم بالنسبة لعصره فإن هناك من سيخالفني الرأي في الفترات التالية له مفضّلا هذا الشعر على غيره لسبب من الأسباب. وقد كان همّي أن أجتهد في إظهار ميزات أيّ شاعر وتقييمه في ضوء من عاصره وليس من خلال ذوقي الشخصي، إذ لم تكن لي حرية الاختيار دوما لقلة المبدعين. . »(19).

وليس من شك في أن من تجليات القيمة النقدية لهذه الكتب، ما تثيره من نقاش أو حوار نقدي سواء تعلق بمقاييس الاختيار أو بمنهج الكتابة والتصنيف أو غيرها من القضايا. . وهو نقاش أو مساءلة تطمح إلى البحث عن« صورة مثلى» لهذه المختارات تعكس تطورا نوعيا في خطابنا النقدي، وهذا في الحقيقة ما دعا إليه م. ص. بن عمر في خاتمة التوطئة عندما قال: «وكل رجائنا أن نكون قد تجاوزنا في هذا العمل المتواضع بعض نقائص المنتخبات السابقة وخطونا خطوة جديدة نحو المنتقيات المثلى للشعر التونسي الحديث والمعاصر تلك التي تظل هدفا عزيز المنال عسير التحقيق»(20).

ولا يكون إدراك هذه «المنتقيات المثلى» إلا بالمساءلة النقدية المستمرة. . وهذا ما وجدناه في مناقشة محمد العروسيّ المطوىّ لمقاييس اختيار الجابري المذكورة آنفا. وهو استدراك دقيق لطيف ومداره على مدى التزام الناقد المنتقي لما يحدده بنفسه في المقدمة من مقاييس

ومعايير لحظة يقدم على اختيار النصوص وتقويم تجارب صحابها. .

هل ثمّة فعلا تجانس وتناسق بين مقاييس المقدمة ومدونة النصوص المختارة وما تتضمنه من مواقف انطباعية وأحكام قيمة مختلفة؟؟

ومما جاء في تقديم المطوي لمختارات الجابري في طبعتها الأولى، نورد هذا المقتطف على طوله: «وبعد فإن مجال هذا التقديم ليس مجال تقييم أو نقد. ولكني أعتقد أن هذا السّفر سيثير الكثير من النقاش حول عدّة موضوعات أثارها المؤلف في مقدمته، حول مقاييس الاختيار في من توسّم أنهم ممثلون للشعر في مختلف الأجيال التي غطت قرنا من الزمن خاصة الجيل المعاصر. ولكن ما فائدة كتابة لا تثير حوارا ولا تدعو إلى نقاش؟؟ وإذا كان الأستاذ الجابري جعل همّه» أن يجتهد في إظهار مميّزات أيّ شاعر وتقييمه على ضوء من عاصره، وليس من خلال ذوقه الشخصي، إذ لم تكن له حرية الاختيار دوما لقلة المبدعين» فإن القارئ الحق للكتاب سوف يقف طويلا أمام هذا الموقف ليحدد ما إذا وفّق الأستاذ الجابري فيما أعلنه من مبدإ يتلاقى وما جبل عليه من صراحة فيما يصدر من أحكام وما يتخذ من مواقف. .»(21).

لذلك بدا لنا الجابري في مختاراته الثانية سنة1985 أدق وأوضح في ذكر المقاييس والمعايير، وكان خطابه ممتزجا بنزعة التبرير والتفسير، يقول: «وإذا كانت هذه المختارات لا تعدو أن تكون صورة مصغرة لواقع الشعر التونسي المعاصر الذي يمتد إلى أكثر من نصف قرن فإنها لم تقصد إلى الحصر والتعداد والإحصاء الدقيق لجميع الشعراء الذين أسهموا بالكثير أو القليل في هذه التجربة، بقدر ما حاولت استيعاب أهم الشعراء الذين ثابروا على الكتابة من هذا الجيل أو ذاك، وكان لمحاولاتهم تأثير واضح في الحركة الشعرية، مع الاقتناع والاعتراف بأن أسماء كثيرة هامة قد يكون وقع إغفالها، ليس لأن تجاربها دون تجارب أصحاب هذه النماذج، ولكن طبيعة هذا العمل والحدود المتاحة للاختيار والصفحات المحددة له حالت دون التوسع والشمول والتعداد. . .»(22).

وهذا ما يمهد إلى ذكر مقاييس الاختيار لدى بن عمر لاشتراكها وتقاطعها مع بعض مقاييس الجابري السابقة الذكر. فقد انطلق بن عمر من الإقرار بأنه لم يسع في هذه المنتخبات إلى الإحاطة بكل الشعراء، بل «اقتصرنا على الشعراء الذين برزوا أو أثروا أو تفردوا أو كانوا الأكثر استيعابا للفترة التاريخية التي عاشوا فيها. .»(23). وهي مقاييس أراد صاحبها أن ينأى بها عن كل مظاهر الذاتية أو اتباع الميول الشخصية في الاختيار. . هي مقاييس تطمح أن تحقق قدرا من «الموضوعية العلمية»، وإن كان «قدر كل عمل علمي يكون الاحتكام فيه إلى النصوص والمعطيات التاريخية والموضوعية وحدها» (24) لايحظى «بإجماع كل الشعراء ولا تنال رضا أغلبهم»على حد تعليق الناقد نفسه.

ولكن هذه المقاييس(البروز والتأثير والفرادة وكثرة الاستيعاب لروح العصر. .)على قيمتها وأهميتها ألا تبدو هي الأخرى مشحونة متلبّسة بشيء من الذاتية التي لافكاك منها؟

ثم ألا تحتاج هذه المقاييس إلى شيء من التدقيق والتمييز لبيان الحدود الفاصلة- على فرض وجودها- بين البروز والتأثير أو بين التأثير والفرادة مثلا؟؟

إن هذه الاستدراكات غايتها بيان أهمية هذه المقاييس في التأسيس المنهجي لمقدمة المختارات ودورها في إرساء ملامح أولية أو قواعد نظرية في كيفية التعامل مع النصوص الأدبية عامة والشعرية خاصة انتقاء وتعليقا وتقويما. .

إن محاولة إنجاز«منتقيات مثلى» على حدّ تعبير بن عمر لهو حقّا الهدف الذي تنخرط فيه هذه الدراسة عبر

المساءلة والمحاورة. وقد وجدنا فعلا في دراسة الناقد ما شكل خروجا عن «فنّ الأنتولوجيا العادي» قصد مزيد تفعيل هذا الصنف من الخطاب وتطوير دوره وتأصيل قيمته النقدية. .(25).

3 – منهج التصنيف وطريقة العرض:

سلك كل من الجابري منهجا زمنيا تاريخيا في تبويب الشعراء وترتيبهم. وفي الحق، فإن هذا المنهج هو الأكثر تناسبا وإجراء مع تلك القيمة التوثيقية التي تميز هذا الصنف من الكتب ويسهم أيضا في تحقيق غاية التعريف التي إليها تسعى جميع المختارات. .

لقد اختار الجابري المزاوجة بين التوثيق والتحليل في الجزء الأول من الكتاب وبين الاختيار والانتقاء في الجزء الثاني منه، يقول: «(. . .) لكني اخترت في آخر الأمر المزاوجة بين ما حاولت اعتباره دراسة أولية لجوانب من الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية التي لها مساس بالشعر، وبين انتقاء مختارات من جيد شعرنا فيها ملامح كل جيل. .»(26). وهذا ما تجلى فعلا في تلك الفصول التي بنى عليها دراسته، وهي فصول خمسة غطت قرنا من الزمان من(1870) إلى(1970):

- الفصل الأول: حركة الانبعاث(1869-1881)
- الفصل الثاني: مطلع القرن(1881-1914)
- الفصل الثالث: بين الحربين(1914-1934)
- الفصل الرابع: عصر الشابي ورياح التغيير
- الفصل الخامس: حركات التجديد(1943-1970)

وتقيد الجابري بهذا الترتيب في مختاراته (الجزء الثاني) وتوقف عند أبرز أعلام كل مرحلة من مراحل الشعر التونسي الحديث والمعاصر.

ونفس الأمر تقريبا نجده مع مختارات بن عمر. فقد اهتم الباحث في دراسته النقدية القيمة بالمرحلة التاريخية الممتدة من مرحلة بعد الاستقلال إلى حدود 1985، وقسمها تقسيما زمنيا تاريخيا إلى أربعة أجيال متتالية وهي:

- جيل المخضرمين ذو النزعة الكلاسيكية
- الجيل الأول بعد الاستقلال(1956-1968)
- الجيل الثاني بعد الاستقلال(1968-1978)
- الجيل الثالث بعد الاستقلال(1979، فما بعد)

ونجد الباحث في مختاراته الشعرية يؤكد هذا المنحى الزمني التاريخي في ترتيب الشعراء بالاعتماد على مبدإ «تاريخ ميلاد الشاعر» الذي بدا في نظره أكثر وجاهة وتناسبا وإجرائية في عملية التبويب، يقول: «ولما كان الشعراء الذين اخترنا لهم منهم الأموات ومنهم الأحياء، وقد امتدت تجربة البعض منهم أو هي لا تزال تمتد على أكثر من سبعين عاما فلم نر مبدأ نعتمده في ترتيبهم أنسب من مبدإ الاعتماد على تواريخ ولادتهم، إذ هو يمكّن القارئ من تنزيل كل شاعر في المرحلة التي ظهر فيها، دون أن يمنعه ذلك من معاينة مدى تطوره إن عاش مراحل أخرى لاحقة. .»(27).

إن عملية الترتيب أو التبويب إلى مراحل وحقب تاريخية كبرى ثم تفريعها إلى أجيال متتالية متواصلة تتطلب قدرة نوعية على التصنيف تجلت بوضوح وجلاء لدى الناقدين، ذلك أنهما لم يكتفيا بتحديد تلك الفترات التاريخية وترتيبها بل سعيا في دقّة وأناة إلى رسم ملامح كل تيار شعري فنا ومضمونا، ولم يتوانيا عن تسمية كل حركة شعرية تسمية نقدية مصطلحية تحدد معالمها وخصوصيتها، محاولين ضبط حدود التداخل أو التقاطع بين هذه الحركات وتحديد لحظات تطورها وانحسارها. .

إن هذا التصنيف في زعمنا هو مظهر من مظاهر القيمة النقدية التي تحظى بها كتب المختارات. .

يتجلى هذا الوعي بأهمية التصنيف وإجرائيته

المنهجية لدى الجابري في تصنيفه حركات التجديد التي مثلت مدار الفصل الخامس من كتابه، إلى أربعة اتجاهات: «تقليدي، غنائي، رمزي، واقعي» ويصرح أن هذه الاصطلاحات التي توسل بها هذا التقسيم «لا تعدو أن تكون اصطلاحات صورية يتَّسِرت بها هذا العمل في فصل المجموعات المختلفة من الشعراء عن بعضها بعضا، وتنظيم الجماعات الأقرب أسلوبا وفكرا»(28).

وكان بن عمر أيضا حريصا الحرص كله على تحديد الملامح المميزة لكل جيل مسندا تلك المصطلحات النقدية التي تعرّف بخصوصية كل جيل من الأجيال، فتراه يميّز بين الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، وعندما يتحدث عن الجيل الثاني بعد الاستقلال(1968-1978) يذكر الظاهرة المميزة لهذا الجيل «الذي أسس الشعر الطلائعي» وما آل إليه من اتجاهات فرعية أخرى. . ، ويتوقف عند الجيل الثالث (1979وما بعد) وما شهده من تأسيس أربع حركات جديدة هي: «المنحى الواقعي والمدرسة الكونية القيروانية والريح الإبداعية الثالثة والشعر القومي الاشتراكي. . »(29).

وأما عن طريقة العرض وأسلوب التعريف بالشعراء وتقديمهم في متن المختارات، فإننا نشير إلى أن الجابري قد اتبع ثلاثة طرق فرضتها فيما يبدو خصوصية المراحل التاريخية لظهور الشعراء. فمن مرحلة أولى بعيدة في الزمن قصيّة اعتمد فيها الناقد على الوثائق المتوفرة آنذاك، إلى مرحلة ثانية عاصرها الشاعر فاكتفى بنفسه ناقدا وشاهدا، فعرّف وقدم بلغته وأسلوبه، وصولا إلى المرحلة الثالثة والأخيرة المتعلقة بجيل شباب السبعينات حيث نجده اكتفى بالترجمة الوجيزة والمقتضبة للشاعر. .

فأما المرحلة الأولى والتي اعتمدها الجابري في بداية المختارات، من محمود قابادو إلى مصطفى خريّف (أي مع تسعة شعراء)، فقد استند فيها صاحب المختارات في ترجمته للشاعر والتعريف بأهم مضامين شعره وبعض الملامح المميزة لحياته أو لشعره على مقتطفات وفقرات من بعض الصحف أو المجلات أو الكتب التي تناولت الحركة الأدبية والفكرية في تونس، وينهي التقديم بذكر أعمال الشاعر وبعض المراجع التي اهتمت وبشعره. .

وانطلاقا من أحمد المختار الوزير إلى أحمد القديدي (أي مع ثلاثة عشر شاعرا)، شرع الجابري في التعريف بحياة الشاعر وشعره بنفسه، واستغنى عن التذكير بالمراجع واكتفى بذكر الإنتاج الشعري للشاعر. ولا يفوتنا هنا أن نسجل للجابري لغته الشعرية الرقيقة والأنيقة أحيانا في تقديمه بعض الشعراء (30)، كما نوّه بطريقته في تقديم الشاعر انطلاقا من شعره وخصائص الكتابة التي تميز تجربته، وهو أمر وددنا لو كان قاعدة في التقديم وليس استثناءا(31).

وأما الطريقة الثالثة فقد تعلقت ببقية الشعراء، من علي عارف إلى محمد البقلوطي (أي مع خمسة وعشرين شاعرا) واكتفى فيها الجابري بتقديم ترجمة موجزة لحياة الشاعر تتعلق بتاريخ ولادته وشهادته العلمية ومهنته ويختمها بإنتاجه الشعري. . وهي طريقة شملت جيل السبعينات تقريبا، وهو الجيل الذي بدأت تتبلور معه ملامح جديدة في الكتابة الشعرية، لم يخف الجابري -في مواطن متعددة- احترازه من ثورة بعض الشعراء على السنن الشعرية والجمالية للقصيدة التقليدية ونزعتهم الجامحة إلى تجاوز الماضي بكل تقاليده الفنية. .

وهذه المرحلة (السبعينات) هي التي تقف عندها الحدود الزمنية لمختارات الجابري.

إن هذه الطريقة الأخيرة من التقديم هي التي أضحت أسلوبا متداولا في كتب المختارات، قد تختلف من حيث الكمّ طولا وقصرا أو إجمالا وتفصيلا، غير أنها تكاد تكون الطريقة المثلى التي ينتهجها أصحاب المختارات الشعرية. . فهي الطريقة التي سلكها بن عمر في مختاراته، بل إنه وجد بينها وبين المبدإ الذي

اعتمده في ترتيب الشعراء وتبويبهم صلة وتكاملا. يقول بن عمر كاشفا عن محددات هذه الطريقة ومضمونها: «(...) وقد ساعدناه على بلوغ هذه الغاية بأن أثبتنا تاريخ ميلاد الشاعر ومكانه، وتاريخ وفاته ومكانها (إن كان من الأموات)ونوع تخرجه ومكانه، وقدمنا لمحة عن توجهه الفني وضبطنا قائمة في آثاره مرتبة ترتيبا زمنيا حسب تواريخ صدورها..» (32).

في نقد النقد أو البحث عن آفاق أخرى لكتب المختارات:

إن إدراكنا للقيمة النقدية لكتب المختارات الشعرية كما حاولنا بيان تجلياتها، لا يمنع استدراكنا بالقول بمحدوديتها ومحدودية فعلها، وذلك لهيمنة النزعة التوثيقية عليها. وفي هذا السياق، يرى أحمد ممّو أن تلك المصنفات من كتب المختارات تتنزل ضمن الاتجاه التوثيقي التحليلي «ومثل هذا الاتجاه يعد من أقدم المناهج النقدية التي تمكن من وضع التاريخ الأدبي للأجناس الأدبية أو لصنف من أصنافها. وفي نطاق الأدب التونسي الحديث يبرز كتاب زين العابدين السنوسي «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» (1927) كأفضل مثال لهذا النمط من الدراسات وكأني بهذا الاتجاه يتواصل اليوم مع كتابات محمد صالح الجابري التي هي في نفس الوقت توثيقية تحليلية..»(33)

وهذا المسلك في الكتابة الذي يسيطر عليه هاجس التوثيق لا يمنع صاحبه من الوقوع في الأحكام الانطباعية غير المبرّرة أحيانا، وهذا ما أكده أحمد ممّو في نفس المقام وفي بقية الكلام: «مثل هذه الدراسات رغم كل ما قد يتحلى به أصحابها من شعور بضرورة الموضوعية في إقامة المقاييس وإبراز المراحل وتبيّن المميزات الغالبة، تبقى في النهاية على جانب كبير من الذاتية لمجرد أنها لا يمكن أن تكون إلا انتقائية وهي غالبا ما تميل إلى التوثيق أكثر من اعتنائها بالتحليل لذلك يصعب أن تتخلص من الأحكام الانطباعية..»(34).

فهيمنة هذه النزعة التوثيقية والتأريخية وما أفضت إليه من تقلص للوظيفة النقدية والجمالية، ظاهرة تلمسنا صداها بوضوح وجلاء في مختارات الجابري(35)، وبدت عرضية، قليلة الفعل والحضور إلى حدّ الغياب أحيانا في مختارات بن عمر، بل إننا وجدنا في تلك الدراسة التي أنجزها بن عمر من المواقف والآراء النقدية ما شكل منطلقا ومهادا لهذه المقترحات..

ونود أن نشير هنا، إلى أن هذه المقترحات -إن جاز اعتبارها كذلك- لا تسعى إلى مراجعة ما أنجز من كتب المختارات أو المنتخبات الشعرية لأنها أنجزت ضمن وعي بحدود جنس هذا الضرب من التصنيف الذي اقتضى ذلك الفصل القاطع الحاسم بين ما هو نصّي/ إبداعي وما هو تحليلي/ نقدي..

فكان ما أنجزه الجابري من مختارات «مدعّما» لدراسته التوثيقية/ التحليلية عن الشعر التونسي، وكان ما انتخبه بن عمر من نصوص «مكمّلا» لدراسته النقدية التي ألفها ضمن ذلك المؤلف الجماعي عن الأدب التونسي الحديث والمعاصر..

فهذا الوعي بالحدود أو الفروق المميزة وليست الفاصلة بين «فن الأنتولوجيا» وبين الدراسات النقدية التي تشتغل على النصوص الإبداعية تفكيكا وتحليلا وتقويما، لم يشكل في تقديرنا عائقا إبستيمولوجيا يحول بيننا وبين تقديم هذه المقترحات وإن بدت مخترقة لحدود «الجنس» وفائضة عمّا جرت به العادة والسنّة في الكتابة والتأليف. وما استندنا إليه لتدعيم وجهة نظرنا، ما عرفته الثقافة العربية من اختيارات شعرية صدّرت بمقدمات منهجية ونقدية كان لها أكبر الأثر في تأصيل الظاهرة الأدبية والنظرية النقدية عامة..

ثم ما نشهده في الزمن الراهن من ظاهرة التمرد على مقولة سلطة «الجنس الأدبي» وشروطه وقوانينه،

بل وانفتاح الأجناس على بعضها البعض في ضرب من التحاور خصيب، وفي شكل من التنافذ بديع . .

هذا فضلا عن الغاية القصوى التي تهفو إليها هذه المقترحات وهي تطوير الفاعلية النقدية لهذا النوع من المصنفات والتي بدت لنا الفضاء النصي الأكثر ملاءمة لعقد علاقة التفاعل بين الأدب والنقد . .

وتتمثل هذه المقترحات في النقاط التالية:

- تجاوز المقدمة في كتب المختارات الشعرية حدود التصنيف والتبويب ودائرة التعليقات والانطباعات، إلى مقدمة نقدية تأسيسية تقوم على بناء المفاهيم النقدية والتصورات المنهجية في كيفية مقاربة الشعر التونسي، وإرساء آليات ومفاتيح قراءة تساعد على فهم التجارب الشعرية للشعراء انطلاقا من نصوصهم وليس اعتمادا على تفاصيل حياتهم فقط.

- إثراء هذا النمط من المصنفات/ المختارات بضرب آخر من النصوص الموازية للنصوص الشعرية مثل الشهادات والخواطر والبيانات النقدية لبعض الحركات الشعرية . .

- إمكانية وضع ثبت أو دليل مصطلحي يضبط قائمة المصطلحات الفنية والنقدية التي تميز الخطاب الشعري لمختلف الاتجاهات والحركات، ويعرّف القارئ بخصوصية تلك التجربة ويضعها في إطارها من مسيرة الشعر التونسي الحديث والمعاصر. فمثل هذه التسميات المتداولة في الخطاب النقدي التونسي شأن حركة غير العمودي والحر، والشعر المنجمي، والشعر الكوني أو الصوفي، والشعر الحر، وقصيدة النثر . . . ، وغيرها من المفاهيم والمصطلحات متى وضعت في قائمة وضبطت دلالتها الاصطلاحية بدقّة، أسهم ذلك في تحقيق ذلك التواصل المنشود بين القارئ والنص . .

- تنزيل المختارات باعتبارها فعلا نقديا معرّفا ومؤصّلا للتجارب الشعرية بمختلف اتجاهاتها الفنية وتياراتها الأدبية ضمن تصور استراتيجي للمعرفة ينهض على الخروج من نسق «التداول المعطوب للمعرفة» (36)، وهو نسق قائم على آليات الإقصاء والإلغاء والأحكام المسبقة وأحكام القيمة المطلقة... ، إلى نسق آخر مضاد يتأسس على مبدإ « التراكم» شرطا أساسيا في بناء المعرفة الإنسانية ومحددا إبيستيميا فاعلا في إرساء معرفة نقدية تقوم على منطق الحوار والتفاعل بين المبدع والناقد وتنهض على مبدإ التواصل بين الأجيال . .

- إن كتب المختارات لحظة تضع مسألة المتقبل في اعتبارها فإنها بذلك تكشف عن إدراك لأهميته ودوره في كتابة تاريخ الأدب . .إنها بهذا الفعل تعيد تلك الحيوية المفقودة بين نقد الأدب وتاريخ الأدب، تلك الحيوية أو الدينامية التي يصنعها ذلك الحوار الخلاق بين القارئ/ المتقبل والنص الأدبي . يقول هانز روبرت ياوس: «إن تاريخ الأدب عملية متصلة من التقبل والإنتاج الجماليين ، عملية تتحقق في تحيين النصوص الأدبية من قبل القارئ الذي يقرأ، والناقد الذي يتأمل، والكاتب نفسه الذي يدفع بدوره إلى الكتابة . .»(37).

ففي إطار جمالية التقبل، يمكن أن نتجاوز تلك النظرة التأريخية/ الزمنية في كتابة تاريخ الشعر التونسي إلى تصور أكثر حيوية وحركية يقوم على ذلك التواصل بين الأجيال من ناحية،وعلى ذلك التفاعل الخصيب بين الوعي التاريخي والوعي الجمالي، أي ذلك التفاعل بين أفق الماضي وأفق الحاضر، وبين أفق النص وأفق القارئ/ المؤول وهو ما يسميه غادمير «بانصهار الآفاق» (38).

إن هذا التصور يرنو إلى أن تؤسس كتب المختارات علاقة أخرى عمادها الحوار بين القارئ والنص، تكون موازية للعلاقة القائمة بين الناقد والمبدع . .هي علاقة يعامل فيها النص باعتباره « الآخر» أو «الأنت» الذي يكون طرفا في عملية الحوار وليس مجرد دليل صامت أو جسر وساطة بين الناقد والشاعر . .

ففي هذا الإطار النقدي/ الجمالي والهرمينوطيقي، يمكن أن تؤسس كتب المختارات الشعرية حوارا نقديا فاعلا، تهتم فيه بالنص وقارئه قدر اهتمامها بصاحبه..

وفي الأخير، ليس من فضل لهذه الخواطر سوى أنها أثارت السؤال في ضرب من المصنفات الأدبية والنقدية، لم يحظ - في زعمنا - بما يكفي من البحث والمدارسة..

ولعل هذه الدراسة قد حققت هدفها في الدعوة إلى مزيد التفكير في الوضع النقدي لكتب المختارات الشعرية، إثراء للحوار بين الباحثين وتعميقا للسؤال الذي تتأسس عليه المعرفة..

الهوامش والإحالات

1) Anthologie,au sens figuré,du grec «anthologia »,de «anthos» :fleur et « logia »: choix-collection,choix des fleurs. Le grand Robert : dictionnaire de la langue française, tome1, 2é ed,1992, p403.

2) anthologie : ( )nf (gr. anthologia, de « anthos », fleur, et « legein », cueillir ;1574, P.Breslay). 1. Recueil de poésies légères grecques anciennes, notamment d'épigrammes : Les anthologies alexandrines. L' « Anthologie palatine ». // 2.Recueil de morceaux choisis de poètes, de prosateurs ou de musiciens : Anthologie des poètes français du 19è siècle.

3) يشير عبد السلام المسدي إلى أن « المختارات من أشد ألوان التأليف التصاقا بالحضارة العربية، وقد أدت هذه المصنفات وظيفة لم تؤدها في أمم أخرى هي وظيفة التوثيق عن طريق الجمع والتدوين..» انظر المسدي ضمن» مختارات من الأدب التونسي المعاصر»، د.ت.ن، ط1/ 1985، ج1 ص18.

4) محمد العمري: الاختيار الشعري والتنظير النقدي في التراث العربي (الحماسة نموذجا)، المجلة العربية للثقافة، السنة13، العدد24، مارس1993، ص157.

5) محمد العمري، المرجع السابق، ص 154. يقول في هذا السياق: «وقد كشفت مقدمة المرزوقي بصورة طبيعية وملموسة عن وشائج القربى بين الاختيار والنظرية النقدية. لقد حاول المرزوقي كشف شرائط الاختيار في عمل أبي تمام فأوصله ذلك إلى البحث عن عمود الشعر من جهة، وطبيعة التلقي من جهة ثانية..».

6) المرجع السابق، ص165.

7) محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، ط1/ 1988، و الفصل الثاني من الكتاب تحديدا: «الوعي النقدي في ممارسة النص الأدبي عند العرب» ومما جاء فيه أيضا: «...ذلك أن كتب الاختيارات والشروح تمثل(...)عملية ممارسة النص الأدبي في أكمل صورها لأنها تنطلق مبدئيا من النص ذاته ولأنها أولى المصادر التي تعكس الوعي النقدي عند العرب» ص50.

8) استدرك محمد صالح الجابري في مقدمة الطبعة الثالثة لكتابه اعتبار مؤلف السنوسي المذكور هو أول المصنفات في هذا المجال، ويرى أنه يمثل ثاني المختارات، ويأتي بعد كتاب الشيخ محمد النيفر(عنوان الأريب عما نشأ بالمملكة من عالم أديب). وهو كتاب يجمع في تراجمه الشعر إلى النثر، وقد أرّخ لمن ظهر من الشعراء في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. انظر الجابري، مقدمة الطبعة الثالثة من كتابه «الشعر التونسي المعاصر» والصادرة عن دار الغرب الإسلامي، بيروت سنة2000، صفحة ب). غير أن أغلب الدراسات والمراجع النقدية التي تؤرخ للأدب التونسي الحديث والمعاصر تميل أغلبها إلى اعتبار كتاب السنوسي هو فاتحة هذا النوع من الكتب ولذلك كان مصدرا مهما وأساسيا في مثل هذا الضرب من البحوث..

9) محمد صالح بن عمر: تاريخ الأدب التونسي،(قسم الشعر) بيت الحكمة، قرطاج، ط1/1990، ص7.

10) عمر بن سالم: مختارات لشعراء تونسيين، الدار العربية للكتاب، ط 1/1992 ص8.

11) الملاحظ أن كلا من الناقدين يؤكد في مقدمته أن ما أنجزه من دراسة تحليلية-نقدية عن الشعر التونسي الحديث والمعاصر له صلة وثقى ومتينة بالمختارات أو المنتخبات من النصوص مما يبرز ذلك التكامل والتفاعل بين الإبداع والنقد في كتب المختارات. يقول م.ص.الجابري في مقدمة كتابه» الشعر التونسي المعاصر» في الجزء الثاني المخصّص للمختارات: «هذه مختارات أردتها مدعّمة لدراستي عن(الشعر التونسي المعاصر)...» ص7. ويقول م.ص.بن عمر في توطئته للمختارات: «(...)هي مجموعة من النصوص النموذجية مرفوقة بتراجم موجزة لأصحابها قد اختيرت لغاية محددة هي إكمال جانب من دراسة تاريخية جماعية للأدب التونسي الحديث والمعاصر..»ص7.

غير أن هذا الوضع للمختارات باعتبارها مدعّمة لدراسة سابقة أو مكمّلة لها قد يغبن من قيمتها وفاعليتها النقديتين، وقد تجلى ذلك خاصة في طبيعة المقدمات القصيرة والموجزة التي يعقدها أصحابها للمختارات.. فهل هي طبيعة الجنس تفرض شروطها وقيودها؟ أم هو الاكتفاء بالمتاح الذي أنجز ليأتي النص مدعّما ومكمّلا فحسب؟

إن هذا الوضع «المبتور» و» المحدود» هو الذي دفعني إلى إثارة إمكانية تطوير المقدمات وجعلها مقدمات منهجية مؤسسة لتصور حيوي فاعل بين الأدب و النقد من جهة وبين النص و القارئ من جهة أخرى..

12) م.ص.الجابري، المرجع المذكور، ج1، ص12.

13) الجابري، مختارات1985، د.ت.ن، ج1، ص238

14) يقول الجابري في هذا السياق: «وإني وددت أن لو اتسعت هذه الصفحات القليلة لقصائد أخرى جيّدة، غير أن الغاية التي إليها قصدت من هذه المختارات لم تكن تعداد كل ما هو جيّد من هذه القصائد، بقدر ما كانت غايتي وضع هذه الأشعار بين أيدي القراء الأباعد الذين لا توفر لهم سوق النشر كل ما يبتغون من الدواوين المطبوعة في تونس، وبين أيدي القراء الأقارب الذين يقلّ اهتمامهم بالشعر ولا يجدون ما يكفي من الجهد و الوقت لتصفح كل الدواوين التي تصدر تباعا..» انظر الجابري» الشعر التونسي المعاصر» ،ج2، ص14. (وليتذكر القارئ أن الطبعة الأولى لهذا الكتاب كانت سنة1974)

15) الجابري، المرجع السابق، ص9

16) م.ص.بن عمر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

17) الجابري، المرجع السابق، ص14

18) لمزيد التوسع في هذه المسألة، انظر على سبيل الذكر لا الحصر: محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، مرجع مذكور، و البشير بن عمر» في مقاييس اختيار الشعر ووظائفه من خلال باب الحماسة من ديوان الحماسة لأبي تمام»، حوليات الجامعة التونسية، العدد46، 2002.

19) الجابري،م.ن، ج1ص14

20) بن عمر، م.ن ،ص8

21) محمد العروسي المطوي، من تقديم مختارات الجابري، ج1، ص9

22) الجابري، مختارات 1985، ص238

23) بن عمر، م.ن، ص.7

24) نفسه، ص8

25) إن ما ذكره بن عمر في تقديمه للشاعرين محمود التونسي و محمد العوني على سبيل التمثيل لا الحصر هو في الحقيقة توجّه نقدي يمكن متى تعمقت أصوله و مبادؤه أ ن يفضي إلى تطوير فن الأنتولوجيا و تحقيق ذلك التفاعل المنشود بين النقد و الإبداع..وهو توجّه يرتكز على تقويم التجربة الشعرية فنيا وجماليا من

جهة، ودلاليا/مضمونيا من جهة أخرى، ينأى عن كل مظاهر الانطباعية وأحكام القيمة المطلقة..(وهو أمر وجدنا صداه واضحا جليا في تقويم تجارب بعض الشعراء الآخرين أمثال منصف المزغني و فضيلة الشابي..)انظر المختارات ص220 و ص330..

26) الجابري، م.ن، ج1ص ص13-14

27) بن عمر، م.ن، ص8

28) الجابري، م.ن، ج2، ص299

29) بن عمر، م.ن، ص103. انظر تفصيلا لهذه الأجيال ورسما لمعالمها الفنية و خصوصياتها المضمونية في متن الدراسة المذكورة.

30) انظر تقديم الجابري للشاعر أحمد اللغماني مثلا في ص135، وتقديمه لمحي الدين خريف أيضا في ص 203..

31) هذه المحاولات قليلة الحضور ونجدها مع عدد نادر من الشعراء أمثال حديثه عن جعفر ماجد(ج2ص244)، وعن نور الدين صمود(ج2ص250)..

32) بن عمر، م.ن، ص8

33) أحمد ممّو: ضمن كتاب «تاريخ الأدب التونسي الحديث و المعاصر»، إعداد مجموعة من الباحثين، بيت الحكمة، قرطاج، ط1/ 1993، ص168.

34) المجع نفسه، الصفحة نفسها

35) إن طبيعة النزعة التوثيقية التي هيمنت على كتابة الجابري أوقعته أحيانا في بعض «المزالق». فاهتمامه الكبير بحياة الشاعر وبتفاصيلها الجزئية في بعض الأحيان أثر في نوعية مقاربته أو قراءته للشعر، فكان غالبا ما يعقد مطابقة آلية و مباشرة بين النص و الواقع، وكأن القصيدة أو المجموعة الشعرية وثيقة تأريخية لحياة صاحبه و سيرته الذاتية .!.!

انظر مثلا تقديمه وتحليله لتجربة الشاعرة زبيدة بشير حيث طابق بين قصائدها في ديوان «حنين» وبين فصول حياتها وسيرتها الذاتية وخاصة ما تعلق منها بقصتها بمن تحب..! انظر في ذلك ج2، ص221 وما بعدها..

36) استعرنا العبارة من محمد بنيس ضمن كتابه «الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته» ج3، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، ط3/ 2001 ص13.

37) راجع في ذلك هانز روبارت ياوس: H.R.JAUSS : Pour une esthétique de la réception، Paris ،Gallimard، 1978، 48 p

38) للوقوف على هذا المفهوم و دلالته ضمن نظرية غادامير الهرمينوطيقية يمكن الرجوع إلى كتابه الشهير «الحقيقة و المنهج».

H.G.GADAMER : Vérité et méthode, Editions du Seuil, Paris,1976

ظاهرة الانتحار
بين دوركـايـم ونـاقديــه

مجدي الشنوفي/ باحث، تونس

تمهيد :

تعتبر دراسة إميل دوركايم للانتحار التعبير العملي الواضح والدقيق للتمشّي المنهجي العلمي الذي أقرّه في كتابه قواعد المنهج السوسيولوجي، واعتمده في كل بحوثه ودراساته العلمية بما في ذلك كتابه تقسيم العمل الاجتماعي. الذي نشر قبل كتاب قواعد المنهج إلا أن دوركايم، كما سبق وأن ذكرت كان منشغلا منذ البداية وأثناء التخطيط لدراسته حول تقسيم العمل الاجتماعي بالمشاغل المنهجية والابستمولوجية. وكعادته وبأسلوبه المعهود يبدأ دوركايم بحثه بتعريف الظاهرة موضوع الدّراسة ثم ينقد ويطرح التفسيرات اللاسوسيولوجية والمتنافية مع المنطق العلمي ومنهجه. ثم يقدّم في الأخير التفسير السوسيولوجي للظاهرة بعد أن يحلّلها بوضوح ودقة وعمق وترتيب منظم. مراعيا قواعد المنهجية العلمية التي رسمها وأسسها في كتابه الرائع والرائد قواعد المنهج في علم الاجتماع.

يبدأ دوركايم إذا في مدخل كتابه الانتحار بتعريف موضوع البحث والظاهرة المدروسة، ثم يقسّم كتابه ويوزع بحثه على الأقسام الثلاثة التالية:

- العوامل الغير اجتماعية للانتحار
- الأسباب الاجتماعية والنماذج الاجتماعية للانتحار
- الانتحار كظاهرة اجتماعية عموما.

وفي ما يلي بإيجاز شديد ملخّص عام لمحاور الدراسة وأبرز المسائل المعالجة، ثمّ نتطرّق بعد ذلك إلى مختلف الانتقادات التي وجّهت لدوركايم حول تفسيره لظاهرة الانتحار والعوامل المؤدّية إليه.

المقدمة :

يبدأ إميل دوركايم بتحديد موضوع الدراسة وتعريف ظاهرة الانتحار التي سيعالجها في بحثه، فيعرّف الانتحار بأنه «كل موت يحدث بصفة مباشرة أو غير مباشرة بفعل إيجابي أو سلبي بواسطة الضحية نفسها وهي تعلم أنه سيؤدي إلى الموت».

إنّ الضّحية أثناء قيامها بهذا الفعل، تعلم مسبقا النتيجة الحتمية لهذا السلوك. وطبعا هناك أسباب موضوعية أدّت إلى ذلك سيبرزها دوركايم فيما بعد، إنّ كل حوادث الموت المتّصفة بهذه الخصائص تتميّز بوضوح عن كل حالات الموت الأخرى، حيث لا تكون الضحية متسبّبة في موتها أو بالأحرى لا تكون ساعية

إلى قتل نفسها والقضاء عليها كما يستبعد دوركايم من مجال البحث كل ما يخص انتحار الحيوانات.

فمن خلال التعريف المذكور آنفا لدوركايم، نستنتج أن شرط توفر حالة الانتحار هو وجود النيّة المسبقة والعلم القبلي، بأنّ ما سيفعله ويقدم عليه المنتحر يؤدي بالضرورة إلى الموت. ولا يهم بعد ذلك كثيرا، سواء كان الفعل الانتحاري إيجابيا مثل إطلاق الرصاص على الرأس أو الارتماء تحت عجلات القطار أو السقوط من فوق طوابق عمارة مرتفعة. كل هذه الأعمال إيجابية ومباشرة، أما الفعل السلبي، فيمكن ذكر مثال من يهمل حالته الصحيّة ويتعمدّ عدم معالجة مرض خطير الذي يؤدي تطوّره إلى الموت.

كذلك الامتناع عن الأكل والشرب بشكل متواصل لمدة طويلة، أو الدخول إلى غابة بها حيوانات وحشية مفترسة وتعمّد تعريض نفسه إلى الهلاك وهو يعلم مسبقا نتيجة تصرفه.

العوامل الغير اجتماعية للانتحار :

يفنّد دوركايم في هذا القسم من البحث ويدحض العوامل الغير اجتماعية للانتحار والتي يعتبرها بعض من سبقه أنها تؤدي للانتحار كالعوامل النفسية المرضية والعوامل النفسية العادية والعوامل الكونيّة المناخية وعامل التقليد الذي اعتمده قبريال طارد في تفسير الظواهر الاجتماعية وعامل الوراثة، والأصل العنصري. لقد دحض دوركايم هذه الأسباب، ومنها التفسير الذي قدمه «مورسلي» حول تفسير الانتحار بالأمراض العقلية والنفسية ويبرز ذلك من خلال الإحصائيات والبراهين والوقائع ليصل إلى الاستنتاج التالي «نسبة الانتحار لا تمت بصلة للأمراض العقلية ولا إلى الحالات النفسية المرضية».

يفنّد دوركايم كذلك تفسير الانتحار بالأسباب الوراثية والعنصرية، ويصل في هذا القسم من البحث إلى أن «الانتحار لا يورث، ولا يتبع الخصائص الجينية للإنسان، وإنما ما يورّث أو يُورَث هو بعض حالات الأمراض العقلية وهي لا تؤدي بالضرورة إلى الانتحار».

ثم يواصل دوركايم تحليله مفندا أبرز العوامل الغير اجتماعية التي فسّر بها من سبقه أسباب الانتحار ويدحضها الواحدة تلو الأخرى، بطريقة موضوعية، ومنهجية علمية، مدعمة بالقرائن والمؤشرات ومستندة إلى الملاحظة والتجربة والإحصائيات.

العوامل والنماذج الاجتماعية للانتحار :

يتطرّق دوركايم في هذا القسم إلى الأسباب الاجتماعية للانتحار والظروف المؤدية إليه من خلال قيس معدلات الانتحار ومقارنة الإحصائيات في البلدان الأوروبية في فترات زمنية مختلفة. ومن خلال اعتماد المقارنات والحجج والبراهين يتوصّل إلى الأسباب الحقيقية للانتحار وهي أساسا اجتماعية. مثل الحالة المدنية والجنس والعمر ودرجة الاندماج الاجتماعي والعمل والدين. وقد توصّل إلى أنه كلما كان الفرد مندمجا اجتماعيا ومرتبطا بالجماعة تقل نسب الانتحار وكلما ضعف الاندماج وانفصمت الروابط مع الجماعة ترتفع نسب الانتحار. من ذلك أن نسب الانتحار عند المتزوجين أقلّ من العزّاب، والأزواج الذين لهم أبناء ينتحرون بنسب أقل من الذين ليس لهم أبناء، والكاثوليك ينتحرون أقل من البروتستانت نظرا لاتصاف هؤلاء الأخيرين بنزعة مفرطة من التفرّد والانعزال عن الجماعة الدينية يقول دوركايم «إن المجتمع الأسري، شأنه شأن المجتمع أو الجماعة الدينية، يمثّل عاملا محافظا قويّا ضد الانتحار».

تمثّل الجماعة بمختلف أنواعها عاملا مهما في حماية الأفراد من آفة الانتحار، وقد درس دوركايم أهم الجماعات، أو أنماط المجتمعات الكبرى

ودورها في الوقاية من الانتحار والتقليص من نسبه.

وقد توصّل إلى الآتي «لقد توصّلنا بالتوالي إلى العروض الثلاثة الآتية: الانتحار يختلف أو يتناسب بشكل عكسي حسب درجة الاندماج في المجتمع الديني والأسري والسياسي. إنّ درجة الاندماج في الجماعات الاجتماعية يُعتبر حسب دوركايم مؤشرّا مهما وعاملا فعّالا في جعل الأفراد يحجمون عن الانتحار. ذلك أنّ الانعزال أو ضعف الاندماج في الجماعة يجعل الفرد ضعيفا. وغير قادر لوحده على التغلّب على المشاكل التي قد تعترضه أثناء مباشرته لتكاليف ومشاغل الحياة، . بل إنّ الحياة دون الانتظام والانخراط في جماعات تعتبر شبه مستحيلة ومن منا يعيش خارج الجماعة، سواء الأسرة أو المدرسة أو جماعة العمل أو جماعة الانتماء إلى آخره. لذلك فإن الحياة في الجماعة وتقوية الروابط معها وحسن التفاعل بين أعضائها شرط ضروري لاستمرارية الحياة، وعامل مهمّ وأساسي لحماية الأفراد، وعنصر مطلوب لبناء القوة والتنمية الشاملة. والجماعات في مجتمعنا مختلفة ومتنوّعة، منها الرسمي وغير الرسمي منها ما هو في إطار المجتمع المدني كالجمعيات المتعدّدة العلميّة منها والحقوقيّة والإنسانيّة والخيريّة والثقافيّة وفي جميع الأغراض والمجالات الاقتصادية والسياسية والثقافيّة والاجتماعيّة. ومنها ما هو في إطار المجتمع السياسي كالمنظّمات والجمعيات الحكوميّة، وكذلك مؤسّسات الدولة وهياكلها وفروعها بما في ذلك مؤسّسات القطاع العام. كلّ هذه الجماعات إضافة إلى الأسرة في إطار المجتمع العام، تلعب دورا مهمّا وضروريا في خدمة الفرد والمجموعة. وتؤدّي وظائف جليلة ذات فوائد كبيرة لا تستقيم بدونها الحياة ولا يستقرّ بانعدامها المجتمع ولا يستتبّ بفقدانها الأمن بمفهومه العام والشامل اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وثقافيا بل وأكثر من ذلك حتى المجال الصحّي والغذائي والنفسي، فهو أيضا ثمرة جهود هذه الجماعات التي ينخرط فيها الأفراد وينضبطون بقيمها ومعاييرها. من أجل حفظ حياتهم وبقائهم واستقرارهم وتنعّمهم بحياة سليمة وآمنة وكريمة، ويعتبر دوركايم أنّ الاندماج في هذه الحياة الجماعيّة من العوامل الأساسيّة التي تحمي الأفراد من الأمراض الاجتماعيّة والمهالك والأزمات، ولعلّ الانتحار أبرز تلك الآفات التي تفتك بالأفراد وتنخر المجتمعات خاصّة أولئك الذين ضعف اندماجهم وحاصرتهم العزلة والأنانيّة.

إنّ هذا القسم من دراسة دوركايم حول الانتحار، والمتعلّق بالبحث حول الأسباب الاجتماعية للانتحار وتصنيفه إلى نماذج عامة، يعتبر أهم ما جاء به المؤلف حيث نجده يصنّف الانتحار إلى ثلاثة نماذج التالية: الأناني والغيري واللامعياري. وهي أشكال أوليّة ويقيم في آخر هذا الفصل تركيبات ثنائية للانتحار وهي ثلاثة:

1 - الانتحار الأناني اللامعياري

2 - الانتحار اللامعياري الغيري

3 - الانتحار الأناني الغيري

إنّ هذه التصنيفات الثنائية هي نتاج عملية تركيب مزدوجة للأصناف الأولية. فينتج عنها حالات انتحار مزدوجة، يلتقي فيها مفعول نموذجين على الفرد مثل حالة الأنانية واللامعيارية وهي عوامل وأسباب اجتماعية تؤدي إلى الانتحار حين تعمل كنموذج مركب وتؤثر على الضحية.

ولكن تبقى النماذج والأشكال الأوّلية للانتحار هي أساس التصنيف الاجتماعي للانتحار فما هو مفهومها عند دوركايم؟

1 - الانتحار الأناني (Suicide Egoïste)

ينتج هذا الصنف من الانتحار عن ضعف الاندماج الاجتماعي والارتباط بالجماعة. كالأسرة والطائفة الدينية وجماعة العمل وجماعة الانتماء. وقد لاحظ دوركايم أنّ نسب الانتحار ترتفع لدى الأفراد الذين لهم نزعة فردية مفرطة، مثل ما هو الشأن لدى الطائفة

الدينية البروتستينية، أو من تضعهم الظروف الاجتماعية في حالة انفصام للرابطة الأسرية، كالطلاق والترمل، ومن هنا توصل دوركايم إلى أن المتزوجين أقل انتحارا من العزاب والأسرة التي فيها أبناء أقل انتحارا من الأسرة التي لم تنجب أبناء، والأسرة الأكبر والأكثر عددا أقلّ انتحارا من غيرها الأصغر والأقل عددا، كما توصّل إلى أنّ نسب الانتحار لدى البروتستانت أكثر مما لدى الكاثوليك نظرا لما تتصف به هذه الأخيرة من قوة الروابط والتماسك والاندماج في الجماعة واعتدال الفردانية لديهم. يقول دوركايم «نستطيع أن نسمي الأنانية تلك الحالة التي تبرز فيها الأنا الفردانية بإفراط وتطرّف أمام الأنا الاجتماعي. وبحسب هذه الحالة الأخيرة يمكن أن نعطي اسم الانتحار الأناني لهذا النموذج الخاص من الانتحار الناتج عن أنانية مفرطة».

2 – الانتحار الغيري (Suicide Altruiste)

يعتبر دوركايم أنّ الانتحار الغيري من الأصناف القديمة للانتحار وهو مغاير ومختلف عن الانتحار الأناني واللامعياري المعاصرين. إنّ منشأ هذا الانتحار هو شدة الاندماج والارتباط بالجماعة والقيم الاجتماعية، الأمر الذي يدفع هؤلاء إلى التضحية بأنفسهم من أجل الجماعة والقيم الاجتماعية. من ذلك انتحار الجنود أو انتحار النساء الذين توفي أزواجهم مثل ما هو لدى القبائل الهندية. كما لاحظ دوركايم أنّ نسبة الانتحار بين العسكريين أكثر من المدنيين. وذلك ما يبرز له من خلال وقائع ومجريات الحروب الأوروبية، ويندرج ضمن هذا النموذج للانتحار ثلاثة أصناف فرعية سماها دوركايم على التوالي: الانتحار الغيري الإجباري، والانتحاري الغيري الاختياري والانتحار الغيري الحاد أو الانفعالي. يقول دوركايم: «هكذا إذ نؤسس صنفا ثانيا من الانتحار، والذي يحتوي هو نفسه على ثلاثة أنواع هي: الانتحار الغيري الإجباري والانتحار الغيري الاختياري والانتحار الغيري الحاد».

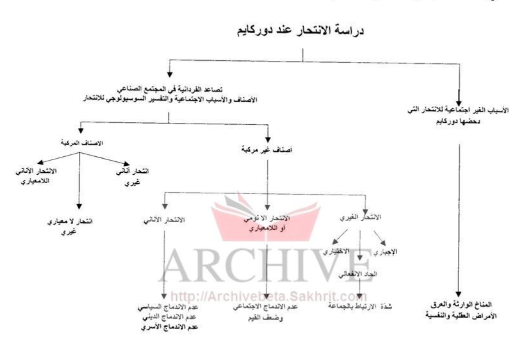
3 – الانتحار اللامعياري أو الأنومي (Suicide Anomique)

ينتج هذا النوع من الانتحار حسب دوركايم في فترات الأزمات الاقتصادية، حيث ينعدم التّوازن بين الطموحات والامكانيات. ذلك أن الإنسان لا يستطيع العيش والبقاء على قيد الحياة بشكل سليم ومقبول إلا عندما يكون هناك توافق بين الضرورات أو الحاجيات من ناحية والإمكانيات أو الوسائل من ناحية أخرى. لذلك فإنّ ضعف المعايير والقيم الضابطة للسلوك مثل إهمال واجبات الأمومة والأسرة الذي ينجر عنه الطلاق، وكذلك ضعف الارتباط والتمسك بالقيم الاجتماعية وعدم الانضباط واحترام القوانين والمشاعر الجماعية، كل ذلك يؤدي إلى الانحلال وعدم احترام النظم الاجتماعية، ومقتضيات أو شروط السلوك السليم وهو ما يؤدي إلى ارتفاع نسب الانتحار المندرجة ضمن هذا النموذج.

الانتحار كظاهرة اجتماعية عموما:

يعالج دوركايم في هذا القسم أساسا علاقة الانتحار بالأخلاق والقيم ودورها في الوقاية من ارتفاع نسب الانتحار، كما يقيّم ويؤكد النتائج التي توصل إليها في الأقسام السابقة مع ضبط لأهم الاستنتاجات. ويطرح أيضا في هذا القسم الحلول والعلاج النافع الواقي من ارتفاع نسب الانتحار. وذلك من خلال دمج الأفراد في العمل والجماعات المهنية معتبرا أنّ الانتحار في المجتمعات المعاصرة ناتج أساسا عن انهيار أخلاقي. ومن هنا فإنّ المهن والاندماج في جماعة العمل يدعّم الأخلاق الجماعية ويساهم في إرساء تماسك وترابط اجتماعي مبني على الأخلاق والقيم الجماعية. ذلك أنّ انخراط الفرد في جماعة العمل المهنية، يحقّق ذاته ويقوّي شعوره بالانتماء وإحساسه بالاندماج، ويقوّي روابطه ويدعّم ويوسّع علاقاته الاجتماعية، لذلك فهو عامل وقائي مهمّ ضد الانتحار.

وأخيرا يمكن أن نتساءل عن مصدر الأخلاق وكيفية تأسيسها وطرح السؤال الثاني ما هو دور الأخلاق؟ وما علاقتها بالدين وكيف ندرسها انطلاقا من منظور علمي؟ ذلك ما واصل فيه إميل دوركايم البحث من خلال كتابه الأشكال الأوّلية للحياة الدينية، وهو ما سنتطرّق له لاحقا. وسنتعرّض الآن إلى النقد الموجّه إليه حول الانتحار. فإذا كان تركيز دوركايم في كتابه الأوّل على دور تقسيم العمل الاجتماعي في التضامن



والاندماج والتكامل، فإنّنا نجده في كتابه الموالي أي الانتحار يبرز دور الأسرة وجماعات الانتماء في دعم التضامن كذلك يواصل في كتابه ودراسته الضخمة «الأشكال الأوّلية والحياة الدينية» نفس التّمشّي فنراه يبرز دور الدّين والأخلاق في دعم التضامن والتماسك الاجتماعي.

نقد نظريّة الانتحار عند دوركايم:

على الرغم من أهميّة دراسة دوركايم الانتحار والجهد الذي بذله في تتبّع ورصد هذه الظاهرة من خلال الإحصائيات الموزّعة في أوروبا وفرنسا بالتحديد على مدى زمني وجغرافي واسع النطاق. إلا أنه تعرّض إلى النقد خاصة من قبل أحد تلامذته وهو «موريس هالبواش» الذي قام بدراسة حول أسباب الانتحار وكذلك حول الطبقات الاجتماعية. حيث أكّد هالبواش أنّ الإحصائيات أثبتت أخيرا أنّ هناك معدّلات انتحار في الأرياف أكثر من المدن على عكس ما ذهب إليه دوركايم وفي أقصى الحالات هناك تساوي في النسب.

كما أكّد هالبواش على دور الدوافع النفسية التي يمكن أن تؤثر على الفرد وتجره للانتحار.

لقد أكّد كذلك كريستيان بودلو وروجيه استابليه في كتابهما دوركايم والانتحار هذه الانتقادات حيث جاء في مؤلفهما ما يلي «إنّ المدينة تحمي في القرن العشرين والعاصمة أكثر أيضا. هناك انتحار مديني في القرن التاسع عشر وانتحار ريفي في القرن العشرين. مراقبا التطوّر عند منتصف المسافة لاحظ موريس هالبواش في (Les causes du suicide)، حول أسباب الانتحار اتجاها نحو مجانسة معدلات الانتحار بين المدن والأرياف» (1). كما وجّه الكاتبان نقدا لدوركايم حول مسألة اعتباره البؤس عامل حماية أو الفقر عامل حماية، وهو نقد هالبواش الذي أظهر أن الانتحار يصيب الشرائح الريفية الأكثر فقرا.

إنّ التفسير المعاصر لأسباب الانتحار يتجه إلى الربط بين الأسباب النفسية والاجتماعية. كذلك إلى تتبع العوامل ذات الصلة بالبناء الاجتماعي والمعطيات الثقافية والعناصر الخاصة بالفرد المرتكب للانتحار، دون إقصاء أي عامل يمكن أن يكون على صلة بأسباب ارتكاب الانتحار، سواء كان نفسيا أو مرضيا أو اجتماعيا أو بتضافر بعض هذه العوامل أو كلها، مع تتبع أكثر العوامل المساهمة في ذلك. يقول صاحب المعجم النقدي موضحا الانتقادات الموجهة لنظرية الانتحار الدوركايميّة ما يلي «إنّ الصعوبات التي يصادفها تطبيق الطرائق الإحصائية على تحليل الانتحار ولدت نقدا جذريا مثل نقد دوغلاس في الولايات المتحدة، وعلى إثره بشلير Bachler في فرنسا. لقد دعا دوقلاس، بعد أن دفع إلى الحدّ الأقصى بشكوك هالبواش حول مدى صحّة الإحصاءات حول الانتحار، دعا إلى تحليل من النمط البيوغرافي والنوعي، إنّ الهدف الذي عليه أن يسعى إليه عالم الاجتماع المهتم بالانتحار لا يمكن أن يكون إلا إظهاره بالنسبة للفرد الذي يرتكبه» (2).

إنّ النقد الموجّه لدوركايم في مسألة الأسباب الاجتماعية للانتحار، يعود أساسا إلى تشبث إميل دوركايم بمسألة شيئية الظاهرة الاجتماعية. ورفضه لعنصر المعنى والدوافع المستهدفة ذاتيا. إنه وقع رهن تصوّره الابستمولوجي الرافض لمسألة الفهم الذي اعتمده «ماكس فيبر» في تحليله للظواهر الاجتماعية. والفهم يحيل أساسا إلى معاينة وملاحظة والأخذ بعين الاعتبار غاية وهدف الفاعل الاجتماعي. الذي يسعى إلى تحقيق هدف معين ورسم خطة إلى ذلك واتخاذ الوسائل الموصلة إليه. كما أكد ماكس فيبر على مسألة القيم والثقافة والمعايير التي يندرج ضمنها تكوين الفاعلين الاجتماعيين وطريقة تفاعلهم مع المحيط الاجتماعي. دون إهمال المقاصد والرغبات والدوافع الشخصية وذات الفاعل الاجتماعي. وفيبر هنا يفرّق بين علوم الطبيعة وعلوم الثقافة ذلك أن الطبيعة جامدة وآليّة. في حين أنّ الإنسان حرّ ويضفي معنى على سلوكه وتتدخل الذات الفردية في السلوك الاجتماعي وتختلف هذه السلوكات من فرد إلى آخر ومن جماعة إلى أخرى. لقد أهمل دوركايم هذا البعد والجانب الخاص بالظاهرة الإنسانية والاجتماعية المختلفة عن الظاهرة الطبيعية وركّز على عنصر الحتمية والأسباب الموضوعية البحتة، والمماثلة الكاملة بين العلوم الإنسانية الاجتماعية وعلوم الطبيعة. الأمر الذي لم يغفله ماكس فيبر بل أضاف إلى الأسباب الموضوعية عنصر الفهم، لذلك فإنّ منهجية فيبر هي الفهم السببي للعلاقات الاجتماعية وسلوك الفاعلين الاجتماعيين، وهو ما لم يأخذه دوركايم بعين الاعتبار. وقد تفطّن إلى ذلك تلامذته مثل مارسال موس وموريس هالبواش تأثرا بماكس فيبر، فوجهوا عندئذ عدة انتقادات لدوركايم مثل كلية الظاهرة الاجتماعية وشمولية العوامل المتدخلة في تفسير السلوك الذي أشار إليه مارسال موس وكذلك تدخل العوامل النفسية والدوافع النفسية الاجتماعية التي أشار إليها هالبواش.

لقد تهاوت الكثير من المسائل التي عالجها دوركايم أمام انتقادات تلامذته المتأثرين بالمدرسة الفيبرية. إنّ الدراسات الميدانية المعاصرة خالفت الكثير من المعطيات والنتائج التي توصّل إليها دوركايم. فبعد نقد دوغلاس في الولايات المتحدة وبشلير في فرنسا، نجد كذلك دراسة مهمة للباحث المصري مكرم

سمعان، الذي وجد أنّ هناك أسبابا نفسية تقف وراء الانتحار مثل الشعور بالعزلة والاغتراب. وتوصّل إلى ذلك من خلال دراسته الميدانية بمصر. وقد استنتج الآتي: أنّ «ثمة شعورا قهريا بالعزلة والاغتراب هو العامل الأساسي الذي يعمل على تنمية الدوافع والميول الانتحارية، لما لهذا الشعور من آثار على اختلال الأنا وتدهور الشخصية بكاملها، ويكاد الشعور بالعزلة أن يكون القاسم المشترك في حالات الانتحار والشروع فيه» (3).

كما قدّم الباحث المصري مكرم سمعان في دراسته الميدانية القيّمة أرقاما ودلالات ومؤشّرات واقعية مدعمة بالإحصائيات من خلال عيّنة البحث. وتوصّل إلى أنّ هناك عدّة عوامل تساهم في حدوث الانتحار، وهي تتدرج في مدى تأثيرها من العوامل النفسية إلى البطالة والأسباب الاقتصادية.

ويستنتج الباحث بعد ذلك ويذكّر في خلاصة بحثه النتائج العامة التّالية: «...عندما نصنّف مدى تكرار كل سبب أو ظرف بمفرده للكشف عن التكرار المطلق لكل منها كما هو مبيّن بالجدول رقم 51، اتضح أنّ أكثر الأسباب تكرارا هي الاضطرابات النفسية والعقلية فقد تكرّرت هذه الاضطرابات في 26 حالة وكان الصراع بين الآخرين في المرتبة الثانية أو في مرتبة مماثلة تقريبا في 25 حالة وهو يشمل الصراع بين الزوجين أو الرؤساء أو مع الوالدين أو التوبيخ الشديد. وكانت الصعوبات الاقتصادية في المرتبة الثالثة فقد تكرّرت في 23 حالة وذلك بسبب البطالة وتراكم الديون بكثرة وتدهور الدخل بصورة عامة» (4). يتّضح بوضوح أنّ دوركايم كان أحادي التوجه، وقد بالغ في التحمّس إلى رؤيته الأمر الذي أوصله وكما ذكر «ريمون بودون» إلى السقوط في المثاليّة ويبرز ذلك خاصّة حين رفض عامل الدوافع النفسية والأمراض العقلية في حدوث الانتحار. وحصر نفسه في أحادية العامل الاجتماعي دون سائر العوامل الواقعية التي أثبتتها البحوث الميدانية من بعده ودحضت عدّة نتائج توصّل إليها دوركايم الذي أغفل شمولية الظاهرة الاجتماعية والبعد الفهمي والمعنوي الخاص بالإنسان. وقد تطرّق إلى ذلك عديد الباحثين بداية من موريس هالبواش إلى مكرم سمعان وغيرهم.

لقد غالى دوركايم في مذهبه المتشبّع والمنحاز بإفراط إلى التشبّه بالعلوم الطبيعيّة، ناسيا خصوصيّة العلوم الإنسانيّة إلى درجة أنّه جعل الظاهرة الاجتماعية خالية من العنصر النفسي وحريّة الفعل ومسؤوليّة تصرّف الأفراد كذوات بشريّة. مؤلّها بذلك المجتمع والجماعة، الأمر الذي جلب له عديد الانتقادات، حتى من قبل تلامذته وخاصة منه «موريس هلبواش» الذي درس الانتحار كما ذكرت سابقا وفنّد بعض استنتاجات سلفه دوركايم.

خـاتـمـة :

لئن استطاع إميل دوركايم في دراسة الانتحار تطبيق المنهجيّة التي أرسى قواعدها في كتابه الهام «قواعد المنهج في علم الاجتماع». وتمكّن من إبراز أهميّة الدراسات الميدانيّة والإحصائيّة المستندة على ملاحظة الوقائع والأحداث كما هي في الواقع من خلال بيانات ومؤشرات إحصائيّة، ليؤسّس لعمل علمي منهجي مبني على أسس متينة مبرزا بذلك أهميّة الاندماج والتضامن الاجتماعي الذي بدأ بدراسته في كتابه الأوّل وهو أطروحة الدكتورا تحت عنوان «في تقسيم العمل الاجتماعي» (5)، إلاّ أنّه تعرّض للنقد من قبل تلامذته وخاصّة «هالبواش» و«مرسال موس» اللذين تأثّرا بالتيّار الفيبري، كما تعرّض للنقد والتجاوز من قبل السوسيولوجيا الأمريكية. وقد ظهرت دراسات حول الانتحار تبرز دور وأثر العوامل النفسيّة والاجتماعية، وكذلك شموليّة وتعدّد أسبابه.

في الأخير يمكن اعتبار هذه الأعمال السوسيولوجيّة المتراكمة والمتتابعة في دراسة هذه الظاهرة مدخلا نظريا ومنهجيّا مهماً للدراسات والأعمال الميدانيّة اللاّحقة من أجل بناء المعرفة العلميّة وإيجاد حلول

ناجعة للمشاغل والمشاكل الاجتماعيّة في إطار عمل علمي ومشروع حضاري شامل وكامل ومتوازن ومتكامل ضمن هياكل جادّة للبحث العلمي، تقدّر العلم والعلماء وتثمّن جهودهم وتفصل بين الباحث في المجال العلمي ومهمّة التدريس، وذلك عملا بقاعدة تقسيم العمل واحترام التخصّص ونبذا للتّهميش والإقصاء والظّلم والعدوان المادّي والمعنوي الذي يتلوّن بألوان عديدة ويتسلّط على المجتمع بأشكال متنوّعة ليفرض الصّلف والطغيان بسلطة الرّموز، تارة باسم النّخبة وطورا باسم السلطة الطبقيّة وأصحاب الأبّهة والسلطان دون مراعاة للمعايير العلميّة وشروط العدالة الاجتماعيّة، ليرفض بذلك التجديد والتغيير الجذري وبالتالي محاربة التنمية الشاملة وما تقتضيه من قطع جذري مع المحسوبية والأنانيّة والاستبداد. وتجديد وتطعيم المجتمع بدم جديد وقيادات جديدة ونخب جديدة. لأنّ الديمقراطية الحقّة هي تداول شرعي على كلّ المواقع الاجتماعيّة وليس سياسيا فقط من أجل غد أفضل وشروط عمل وإنتاج أحسن ومستوى عيش أرقى سلاحنا في ذلك نور العلم المبدّد لظلام الجور وعنهجيّة رفض الآخر واحتكار المعرفة العلميّة بين سلاطين الطّاغوت في كلّ المواقع الاجتماعيّة. لأنّ الديمقراطية الاجتماعيّة هي شرط أوّلي وضروري للديمقراطيّة السياسيّة التي تبقى مزيّفة وكاذبة ومنافقة ودجّالة بدونها.

الهوامش والإحالات

1) كريستيان بودلو، وروجيه استابليه، دوركايم والانتحار، تعريف أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، طبعة أولى بيروت لبنان 1999 ص 120.
2) ر. بودون - وف. بوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة د. سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، لبنان، ص 04.
3) مكرم سمعان، مشكلة الانتحار، دار المعارف، مصر، 1963، ص 48.
4) مكرم سمعان، مشكلة الانتحار، دار المعارف، مصر، 1963 ،ص 48.
5) لمزيد الاطّلاع على سوسيولوجيا دوركايم حول التضامن ومنهجه العلمي وجذور تفكيره، يمكن العودة إلى مؤلفنا الذي سيصدر في الأيام القادمة بعنوان: «إميل دوركايم وعلم الاجتماع».

المصادر والمراجع

بيبليوغرافيا أبرز المراجع والمصادر

Emile Durkheim, le suicide, PUF 1981.
Emile Durkheim ; Les règles de la méthode sociologique, PUF 1968.
François Chazal, Aux fondements de la sociologie PUF, 1ed, France 2000.
Gilbert Durand, Les grands textes de la sociologie moderne, Bordas Paris 1969.
Gilles Ferreol, Histoire de la pensée sociologique, Armand Colin, Editeur, Paris 1994.
Jean Christophe Marcel, Le Durkheimisme dans l'entre deux guerres, P.U.F, Paris, 2001.
Jean Duvignaud, Durkheim, La vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie, PUF Paris 1965.
Raymond Aron, Les étapes de la pensée sociologique, Cérès, ed, 1994.

Albin Michel, Dictionnaire de la sociologie, Encyclopédia Universalis, Paris 1998.
François Gresle - Michel Perrin -- Michel Panoff - Pierre Tripier, Dictionnaire des sciences Humaines, Sociologie, psychologie sociale, Anthropologie, Nathan Université, Paris, 1992.
Marsima Borlandi - Raymond Boudon - Mohamed Cherkaoui - Bernard Valade, Dictionnaire de la pensée sociologique, PUF, 1ère Edition, Paris, 2005.
Raymond Baudon - François Bourricaud, Dictionnaire critique de la sociologie, PUF, 1ère Edition 1982, 7ème édition, Paris, 2004.
Raymond Boudon - Philippe Besnard- Mohamed Cher Charkaoui- Bernard Pierre de le Cuyer, LAROUSSE, Dictionnaire de sociologie, Bordas, France, 1998.
Sylvie Mesure et Patrick Savidon, Le dictionnaire des sciences Humaines, PUF, 1ère édition, Paris, 2006.
ر. بودون وف. بوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة الدكتور سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، طبعة أولى، بيروت لبنان 1986.
أنثوني غدنز، علم الاجتماع، ترجمة وتقديم د.فايز الصُياغ، مركز دراسات الوحدة العربية طبعة أولى بيروت لبنان 2005.
بنقولا تيماشيف، نظرية علم الاجتماع، طبيعتها وتطوّرها، ترجمة د.محمود عودة د.محمد الجوهري -د.محمد علي محمد- د.السيد محمد الحسيني، مرافعة محمد عاطف غيث دار المعرفة الجامعية الإسكندرية مصر 1990.
مهى سهيل المقدم، محاكمة دوركايم في الفكر الاجتماعي العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان 1992.
كريستيان بودلو، روجيه أستابليه، دوركايم والانتحار، ترجمة أسامة الحاج، طبعة أولى بيروت 1999.
محمد عاطف غيث، تاريخ النظرية في علم الاجتماع واتجاهاتها المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر 1984.
محمد علي محمد، تاريخ علم الاجتماع، الرواد والاتجاهات المعاصرة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية مصر 1989.

متعـة بيـع السّجـــاد

حنون مجيد/ قاص وروائي، عراقي

ثمة طرب ما يأخذ بنفسه، تتداعى إليها ذكريات قديمة خالدة وأخرى طازجة لم تغادر لحظتها الراهنة، خيلاء يتوهج في داخله يمنح خطواته سيراً رهواً، أنتِ لي من قبل ألف عام، منذ أن كنت ذرة تراب عالقة على ورقة شجرة توت . يا إلهي أخاطبها كأنها في فلاة وأنا في بحر، أنا الذي غادر سريرها قبل لحظات. أي شيء أهديك وعداً قطعته على نفسي وغداً عيد؟ أهنالك ما هو أعظم من سجادة فارسية من صنع كاشان أو كرمان، تملأ غرفة نومك وتطالع عينيك صباح مساء ؟ سيكون ذلك وفاءً بوعد، فـ «لا تعد إلاّ بنيّة الانجاز» قول مأثور ما أجمله، ولن يهمني شيء هذه المرة أكثر من رضاك، سجادة فارسية نمنماتها الدقيقة دفينة مضمومة، كأنها تبخل أن تهب نفسها مرة واحدة، ولها إذا فرشت على الأرض رخاء الحرير، تقولين، حال تلمسها، سلمت الأصابع التي أنتجت هذا الكمال.

تتابعه الأضواء المنسلة عبر باب السوق من شمس تصاعدت عن أفقها قبل ساعات، لتركن مرة داخل هذا الدكان ومرة بجانب ذاك . ثيابه الحرير تعرّف بقدرته الشرائية، وقامته المديدة المتراصة تعلن عن درجة امتلاكه ناصية نفسه، يتبعه مثل ظله صبي يافع أسود له هيئة نمر.

العيون التي تترقبه تتهافت على مستقر خطواته، النقطة التي يقف عندها ليشتري . إذ يولي أصحابُ الدكاكين اهتماماً فائق الصورة لمن يدخل سوقهم عادةً، فإنّ اهتمامهم الأعظم على من يتوسمون فيه غنى ظاهراً ورغبة حقيقية في الشراء . وأنسب من يداعب أخيلتهم ذلك الذي يتفحص بصمت مثير بضائعهم المكدسة داخل دكاكينهم، أو المنشورة على جانبيها.

ترافق العيون أول من يدخل السوق كما لو أنه المفتتح التقليدي للكسب هذا اليوم، وغالباً ما يثير هذا بعض أوجاع أو مسرّات، وبحسب درجة الأمل فيه، من لم يبع أمس أو لم تكن أرباحه توازي خياله اللامحدود في الربح.

يواصل سيره المتمهل الوئيد، يسارق الباعة النظر خلسةً خشية أن يستدعيه إلى بضاعته أحد، فيسقط تحت إغراء قد يفتت قدرته على سلامة الإختيار.

يعرف أنّ ثمة سحراً مغرياً هنا لا تمكن مقاومته، لا يكمن في قيمة السجاد المعروض وحسب، إنما كذلك في متعة البيع والشراء، المساومة التي غالباً ما تكون لذيذة على شيء كالذهب الخالص يلازمك طول العمر إسمه السجاد، يملي عليك سعره وسحره معاً أن تكون حصيفاً متفحصاً لتحسن اختيار ما تريد في الأخير.

ومن يدريه وهو تائه في الأشكال والألوان أنّ ما مقدر عليه الآن، لم يكن إلا الوقوع تحت رحمة

أخطبوط تبدو له أذرعه المتموجة كأنها مصنوعة من عسل نقي ؟

عندما انحسر الضوء عن النصف الآخر من السوق ولم يرتفع كفاية ليغمره كله توقف. أرسل نظرات ثقيلة متأملة ولكن غير نافذة إلى المدى المعتم المتخم بألوان أمست غامقة، ثم انعطف عائداً نحو النقطة التي بدأ منها. لم يشعر يوماً أنه كان متعجلاً على شيء بالرغم من انّ بعض الأشياء تمرّ سريعاً وتختفي، وربما كانت مما يدخل في صميم حياة الناس، السعادات مثلاً! وأصل سيره اللين متأملاً هنا ومتأملاً هناك، لباسه الرقيق يهفهف فوق نعليه اللامعين، ورفيقه التابع تهفهف نفسه معه كما لو تتسقط خطراته.

شقت الشمس غيمتها الطارئة التي حجبتها لحظة وغمر ضوؤها السوق من جديد. حتى الآن لم يدخل السوق أحد سواه، وحده قائم على أرضه وكل بائع يتمنى حضوره ويأمل فيه. إذ بدأت الأشكال والألوان تتراءى وتتوهج أفضل مما كانت عليه من قبل، ولم ينقطع إلى خيار محدد، مضى يردد ما سبق أن ردده واحد قبله، إذا تعدد الممكن صعب الإختيار، وتمنى لو أطلق اختياره، متغنياً هذه المرة بعبارة، ليس في الإمكان أحسن مما كان، وأنهى حيرته.

كان من امنياته اللحظة كذلك أن يلقي نظرة على بضاعة آخر السوق الذي منعه عنه انحجاب الشمس، وكان يرى حرجاً في انعطافات سيره وتردده وهو وحيد محاط بالعيون، لكنه يعلم كما يعلم أهل هذا السوق أن الشراء هنا لا يعني رمي النقود، وإلاّ لعُدّ مجنوناً من يفعل ذلك، ولضحك منه البائع الذي اصطاده والآخر الذي خسره.

أمام بائع عَرَض بعضاً من سجادات مطوية بعناية في جانب من دكانه، في حين فرش في الجانب الثاني سجادة عريضة ساحت بترف على المساحة التي تتقدم الدكان، وقف. بهرته الألوان التي نهضت تحت الشمس القادمة فتية تتضافر في زهو فريد، مع خميلة جدّ قصيرة متداخلة ومتضامة في نسيج دفين.

في تمهل صارم وعنيد ساح بصره على الجسد الثري الملقى أمامه بكل ما جعل يعلن عنه، مع تقدم الضوء، من تجليات باذخة ومغرية. صفّ أصابع يده اليسرى تمسح شاربيه الكحليين، بينما راحت أصابع اليمنى تداعب حبات مسبحته الكهرمان، وما تزال طارفتاه تطوفان وتعاينان. وخطوة وانية إثر أخرى، وكان لسانه الجاف ينازع إحكام شفتيه المضمومتين، أخرج منديله الحرير، فاض من بين طياته اللينة عطر ذكي، نشره على وجهه المورد يمسح به حبات العرق من على جبهته وخديه.

أول مرة يرفع نظره إلى وجه البائع الذي تقطعت أنفاسه على صمت مطبق كصمت هذا الرجل الذي لم يدخل هذا السوق من قبل، ولعله أول رجل يدخله بهذا السمت الغريب.

حينما التقت النظرتان وكان في نظرة البائع شيء من استمالة غضة إليه، غض الرجل من بصره حياءً ومضى في تأمله الصامت وخطوه الساكن الوئيد، وقد بزغ في نفسه هوى أن يشتري منه.

يدرك أنّ بمقدوره أن يشتري نصف عدد سجاد هذا السوق، بيد أنه يعلم كذلك أنّ السجاد من هذا النوع لم ينسج كله له، وأن ليس من الذوق أن يشتري الإنسان ما يحتاج إليه غيره من الناس، لذلك من قبل أن تطأ قدماه أرض السوق قرر أن يشتري سجادة واحدة، وحبذا لو كانت أفضل ما عرض السوق في تأريخه ولم تبع حتى الآن.

لم يشأ البائع هو الآخر بالرغم من رغبته في البيع، إلاّ أن يظل ملازماً صمته منذ أن نشر سلامه الصباحي على أقرانه وبسمل وحوقل وهو يعالج أقفال دكانه. لم يشأ أن يُرغّبه في الشراء إذ ليس من تقاليد باعة هذا السوق أن يرغّبوا أحداً إلى ذلك، ومشتر مثل هذا لا يُرغّب ولا يستمال، إنما وجده يمضي بخطوات خافتة

خافتة ويتعدى حدود دكانه إلى الآخر المجاور له ويقف على بضاعته.

بينما كان يتهادى نحو الدكان الآخر وأمام بضاعته، كانت عينا صبيه الأسود تتراوحان النظر على السجادة المرمية أمامه، وجسده النمري المطاوع يتثنى وعضلاته تترادف ليهبط الأرض يمسد بأصابع رشيقة سود، الجسد الملقى أمامه كما لو كان جسد امرأة باذخة الجمال، ثم يثني طرفاً منها مدققاً في خيوط لحمتها وسداها، ليعود يمسح جسدها في لذة ناعمة وهيام مسحور حتى فطن سيده إليه :

ما ذا تفعل يا هذا ؟ إنهض سريعاً وتعال .

لما لم يكن يفصل بين الدكانين فاصل غير مسافة جدار، عاد الرجل ومال إلى صاحب الدكان الأول وسأله بما يشبه الهمس:

بكم هذه ؟

بألفي دينار ذهباً يا سيدي .

ابتسم ابتسامة نمّت عن ثنية صُفّت بامتياز وقال :

أليس هذا كثيراً؟

ابتسم الآخر:

كلا، في هذا السوق لا شيء يكثرعلى بضاعتنا . ثم أضاف في عطف جميل، ولا عليكم كذلك، وهي كاشان أرقى باب، في إشارة منه إلى سجادته .

تراخت قامته تواضعاً على صدى كلمات البائع وفُتن بالنظر إلى الأنواع الأخرى، وكان يشعر أنّ الدكاكين سجون على أصحابها لا يتحررون منها إلاّ عند البيع، وسجون على المشترين لا ينفذون منها إلاّ عند الشراء، لذلك كانت الصدور تطلق أعمق نفثاتها إذ يعم الطرفين فرحُ الشراء والبيع .

إذاً أيّ فرح سيعمّ صدرها وهو يبسط أمام عينيها سجادة حافلة بمثل هذه الخطوط والأشكال والألوان، أي بهجة ستطلق روحها، وأي رفرفة ستجتاح جسدها وهي تخطو عليها بقدميها الترفتين، يا إلهي أثمة فرح يعدل فرح الروح؟

في الوقت الذي كانت البهجة، ولم يشتر بعد، تنهض من كامل أرجائه، كانت أعضاء جسده تتكامل وكأنها لمحارب قديم يستعرض في زهو لذيذ طاقات مقاومته .

كرر ابتسامته وما يزال صبيه يدغدغ بنظر مخمور ثراء نسيجها، وقال :

كلا بألف.

أوه يا سيدي بنصف السعر مرة واحدة ؟

وأنت ألم تقفز إلى الضعف ؟

ضحك البائع ضحكاً صادقاً وقال بردّ :

أيعقل هذا، وأمام سيد مثلك، حصيلتي منه اليوم أن يشتري لا أن أربح منه ؟

رقّت معالمه لكن مقاومته ظلت تهيب به أن يستعرض جهده كله، فما البيع والشراء إلاّ المساومة نحو نقطة يسعى إليها الطرفان بحذر وصمت .

أشار إلى واحدة أخرى كانت مطوية وقال افتح هذه، أرغب في رؤية عدد أكبر من سجادك . شع اللون الأحمر القرمزي الذي توسط جسد السجادة، انتشرت عليه ورود دقيقة مالت بها أغصان مرهفة نحو جانب هنا وجانب هناك وفي تجاور وافتراق رشيقين ،كأن ريحاً لعوباً ولكن رفيقة تداعبها لتأخذ بها مرة بهذا الإتجاه وأخرى بذاك، في الوقت الذي كانت فيه ألوان حاشيتها تتكتم على بهائها في خفر وتناغم معجزين .

منذ أن دخل السوق ووقف هنا ووقف هناك لم تمتد يده إلى جسد سجادة ما . يجد أنّ نظرته بما امتلكت من حساسية ونفاذ هي معياره الأمثل إلى تحسس الأشياء، ونادراً ما خانته في حكم، لذا حين توهجت أمام عينيه صورة السجادة الجديدة ساوم مباشرة عليها :

وبكم هذه ؟

هذه بثلاثة آلاف سيدي.

حقاً إنها جميلة.

وأعتقد أنها ستكون أجمل لو حلّت في غرفة لائقة. الدكاكين تبخس أقيام السجاد.

معقول؟

معقول.

كيف؟

السجادة مقيدة في الدكان، بمحيط الدكان، ولا دكان إلاّ وبخس قيمة سجاده، خذ مثلاً هذه السجادة.

أسرع وفرش سجادة ظهرت على سطحها اللدن شجرة فرعاء، ذات ساق أهيف يميل لونه إلى بني تتباين عليه في مواقع مختلفة، نسب كثافة الظلال وبحسب مساقط الضوء وحرية الفنان في إضفاء لمسات نبوغه على لوحته، وقد تسامقت فروعها غيداً من جذعها الأم نحو الأعلى، تتشرفوقها ورود تنبض بالحيوية يغلب عليها اللون الأحمر المشرق يزاحمه في مواضع متفرقة اللون الأبيض الخالص، ليملأ هذا كله صفحة السجادة فلا يكاد يبين من خلفيتها إلا فراغات متفرقة قليلة زرق بلون زرقة السماء.

هذه كاشان ومن حرير طبيعي وهي من أثمن السجاد في هذا السوق. قال كلامه ثم صمت لحظة وأضاف، أنظر إلى اللوحة التي أخذت مساحة السجادة كاملاً فجاءت من دون حاشية، وأعتقد أن الصانع هنا ترك الحاشية إلى محيط غرفة البيت التي هي ليست الدكان في الأحوال كلها.

لما وجد البائع حيرة الرجل وصمته البالغ يكتنفان المسافة الفاصلة بينهما، حاول أن يضفي نوعاً من الملاطفة يسبغها على نفس زبونه الجديد فقال:

نحن هنا نشتري الناس فما قيمة السجاد بلا ناس؟

وأفرد مجموعة من السجاد الفاخر الثمين:

هذه من تبريز وتلك من اصفهان، والأخرى من كرمان والرابعة من شيراز، والخامسة من أراك وغيرها من نائين، فضلاً عن كاشان المدينة التي تنتج أجود هذا النسيج في العالم.

وما قيمة الناس بلا سجاد؟

ولا سجاد إلا ومداف بعرق العباد.

أمن هذا جاءت قيمته؟

وبمقدارما فيه من الفن الرفيع كذلك.

تعالت أصوات برز منها صوت نسائي ذو غنة طروب يساوم بائعاً ليس قريباً منه، لكنه بدأ يلعب في محيط أذنيه. إذاً بدأت الحركة تدبّ في أوصال السوق وإن عليه أن يختار قبل أن تشتد، فإن أكثر ما يضايقه أن يتطفل أحد على بضاعة يساوم عليها.

أليس هذا كثيراً؟

اقترب الصوت وبدا أنه مما يأخذ بالأنفاس، وكثيراً ما كان مثل هذا الصوت بنبرته اللينة المثيرة يدفع به نحو امرأة لم يرها ولكن يعرفها خياله أو يتمناها.

حين بدرت منه التفاتة إلى شماله رآها تترك الدكان الذي كانت تساوم فيه، وتتقدم إذ رأت السجادة المفروشة على الأرض تنبع شجرتها من حيث لا مكان، لكن أفرعها تتسامى حتى تغيب في اللامحدود. لم تلتفت إليه أو هكذا تعمدت لما أشاحت عنه وسألت البائع:

بكم هذه السجادة ذات الشجرة الهيفاء؟ وأفردت من فتحة ردن عريضة سبّابة ممتلئة بيضاء.

ردّالبائع وقد أحنى قامته لياقة وتكريماً:

إنها مشتراة يا سيدتي، مشتراة من هذا السيد النبيل.

آه معذرة. إذاً خابت ظنوني، أو هكذا هي حظوظي. قالت ذلك والتفتت إلى الرجل الذي لم يشاهد من وراء خمارمخملي سوى عينين ساحرتين.

لم تسمع رداً قبل أن يقبل عليها الرجل قائلاً:

خذيها يا سيدتي فهي لك .

أبداً يا سيدي، إنها لكَ، أنت أولاً .

ثقي، إن سعادتي في أن تأخذيها، ومن يثبت أنني الأول، الأمر مرهون بعواطفنا، فإن كانت عواطفك هي الأقوى فهي لكِ أولاً وأنتِ من يستحقها .

لم يكن يقول الصدق كله، كانت رغبته قد تأججت منذ أن افترشت السجادة الأرض . الآن وبعد إذ وجد اختيارالمرأة قد تناهى إليها وحدها دون سواها، فرغ قلبه منها ونسي أو تناسى الأمر .

لما وجد البائع أن سجادته مبيعة لا مفر ولم يعد يهمه من يتركها ومن يشتريها، سحبها وطواها برفق خالص، ينبغي أن يكون الطوي طولياً ومتأنياً، وإذا فرشت فرشت على أرض مستوية ذلك إن أي ثنية تؤلمها، قال ذلك ولم يضف نصائح أخرى غالباً ما لا يتسع لها زمن قصير كالذي يحصل في مثل هذه المناسبات .

خذيها، إنها لكِ ولا ترددي فما يهبه الله لا يمنعه إنسان .

شكراً لك سيدي، ولكن ألا ترى أنّ في ذلك غصباً لأنه مأخوذ من أعطاف حياء ؟

كلا، إنه من كل قناعتي .

ومن قلب طيبٍ ؟

تماماً وانتهى الأمر .

ياه .. أنت تخجلني بجميل كرمك، ولا أدري كيف أوافيك بلطف يشبه لطفك ؟

في هذا السوق يتقابل الناس بالألطاف، ومن يدري كيف سيكون لطفك معه حين تشرّفان السوق غداً ؟ قال البائع ذلك ونشر ابتسامته على الإثنين .

مرت لحظات لم تجرؤ المرأة فيها على التقدم من البائع لتنقده ثمنها، أو من السجادة ذاتها والإشارة إلى حمال يحملها إلى بيتها، كانت عيناها تكادان تمزقان قماش الخمار وهما تتنقلان بين البائع الصامت والرجل المأخوذ بالسحر، أما نفسها فقد هوت على السجادة ولم ترتفع عنها .

نشتري أحياناً لا لحاجتنا إلى ما نشتريه ولكن إلى ما ينفع السوق، وإلاّ كيف نزكي أموالنا الحلال؟

ومضت نظرتها مثل قدحة زناد، وأطلقت من خلف خمارها ضحكة نزقة، وانعطفت نحو جهة ما، وصاحت بصوتها الأغنّ على حمّال يجول في السوق، حمال، حمال تعال أحمل هذه إلى البيت . نقدت البائع ثمن سجادته ومضت تتقدم الحمال، حتى إذا بلغت أول السوق ولم يكن بعيداً، التفتت لفتة الغزال وكشفت عن بعض وجهها في لحظة سريعة فبان أبيض كالحليب، ولوّحت بيدها تحية للرجل الذي قدّرت أن نظراته تتابعها وغابت . هكذا تبدو الأمور مقررة سلفاً، فما تنصبّ نفسك عليه يأخذه غيرك ومن تحت عينيك وأنت هيمان سعيد، حدّث نفسه وحسب أن قدومه إلى السوق كان لهذا الغرض، أن يستقدم للبائع مشترٍ لا يحسب أي حساب للمال ويشتري بلا جدال !

يا صبي إتبع المرأة واعرف بيتها .

ضاعت يا سيدي، ذابت كما يذوب السكر في الماء . لقد تبعتها فدخلتْ زقاقاً ثم آخر واختفتْ، تابعتُ عطرها فانتهى بي إلى بيت ذي أعمدة رخام وأقواس في أعلاها، مغلق كأن من ألف عام، فعدت أدراجي وها أنا بين يديك . الغريب أنها اتخذت الطريق عينه الذي ستتخذه عند عودتنا .

ضحك البائع :

يأتي إلينا في هذا السوق كثير من السحرة .

سَحرَة، كيف ؟

أولئك الذين ما أن يشتروا حتى يغيبوا، إنهم يفرون بما يعتقدون إنها غنائم لا تقابل بثمن، وهو اعتقاد صحيح، ذلك أننا ما أن نبيع ونفرح بالبيع حتي نشعر بالفقد وكأن البضاعة فرت منا أو سرقت . واعلم أن دكان السجاد لا يمتلئ بسهولة، لذا فإنّ شعورنا بالفراغ

يكون عندئذٍ كبيراً. ولا أخفيك إنْ قلت إنه شعور لذيذ !

يحصل هذا مع كل بضاعة ؟

كلا، وليس مع كل مشترٍ.

والمرأة هذه ؟

ألم تشعر بسحرها ؟

بلى والله وأكاد أقول لقد افقدتني عقلي.

تراجع البائع قليلاً وسحب سجادة تتوسط صفحتها الخضراء صورة لعمر الخيام، يجلس جذلان في حديقة مزهرة على كرسي من خشب الساج ممدود مع ساقيه، ويقدم كأساً بين يديه لواحدة من مجموعة غزلان صفريحففن به، وهذه من كرمان التي تختص بهذا النوع من السجاد الذي لا يصنع عادة إلاّ للملوك. أحسب إنها التعويض الأنسب لما كان من نصيبك «ووهبت»، ولا يخامرني أدنى شك في أنك الآن سعيد سعادتين، إكرامك المرأة السجادة تلك، وحظوتك بهذه السجادة الفريدة، أنظر إلى جسدها اللدن الذي كأنه بركة عسل أخضر، وحريرها المتموج كالأطياف. «هل كنتُ أصف جسدكِ» ؟

وبكم هذه ؟

هذه بعشرة آلاف .

ومقدار حظوتنا ؟

السجادة ذي ولا مقابل على الإطلاق.

يا لكرمك. سبعة آلاف واطوها .

يا سيدي أنت الآخر تسحرني فلا أردّك .

حسن. ربح بسيط ولا خسارة فادحة.

أبداً ربحي اليوم عظيم، ولو تعرف كم أنا سعيد به.

طوى السجادة وناولها الصبي الذي زاده العرق لمعان مرآة سوداء.

تقدمني إلى حيث موقع دار السيدة، أريد أن أستدل عليه.

حسن سيدي، ها أنني أفعل ذلك .

كاد الصبي يسقط إعياء تحت سراب عينيه وضياع معالم البيت، لقد تلاشت أمامه الملامح والأبعاد ثم ما أن يئس واستمر في خطوسكرانٍ، حتى دهم خياشيمه العطرالذي ضاع منه قبلَ ساعةٍ، فإذا تابع سيره قليلاً انتصبت أمام عينيه أعمدة الرخام بأقواسها البيض والخط الفارسي الأصفر يقول « الملك لله ». هتف سعيداً :

هوذا البيت سيدي.

هوذا بيتي يا فتى ما لعقلك اليوم، أوما لعينيك؟.

البيوت تتشابه سيدي وفي العيون يتوهج السراب.

على صدى الأصوات التي ملأت فضاء الزقاق فُتح الباب. طالعه وجه المرأة التي قابلها عند بائع السجاد:

يا إلهي .

تفضل أدخل. وتعال يا حسن أنقل هذه السجادة إلى البيت.

كان حسن الحمال فرغ تواً من فرش السجادة في باحة الحوش الشرقي، لتعانق أفرعها الممتدة زرقة السماء.

أفرش هذه في غرفة الضيوف، فهذا النوع من السجاد لا يحتمل مزاولة الأقدام عليه على الدوام.

أحاط الرجل وجهه بباطن كفه يفرك عينيه كمن يستعيد صوابه.

لماذا هذا التبذيريا سيدي أما رأيتني أشتري واحدة تحت عينيك ؟ ثم عطفتْ :

لا بأس فالزيادة في الخير خير. وضحكت ضحكتها التي صدحت بين أذنيه قبل أن تغادر السوق، ثم قبل أن يغادر موقعه إلى مجلسه سمعها تقول : لا تتأخر كثيراً فبعد ساعة يحلّ موعد الغداء ولديك ضيوف.

« يا بيت جدّي.. ضـــاع هالمفتـــاح »(1)

مسعودة بوبكر/ كاتبة، تونس

«آسفة يا جدة... لا أريد التأرجح بين خيالات ماض لم أعشه ومستقبل هو حلم متوارث عمره يقارب الخمس مائة عام لا دخل لي فيه... أنا لا أريد ماضيك ولا حلمك، أنا أحتاج لامتلاك الحاضر فهو يقيني.. رجاء أعفيني من هذا المفتاح... لست مطالبة بتحمّله... لن أعدك أنّني سأحافظ عليه مثلك ... ولا أن أحزن حزنك عليه وعلى ما يخفي وراءه من عالم لا أراني عنصرا فيه... عذرا يا جدة.... كيف لي أن أشرح لك أنّ لكل منّا «أسطورته الشخصية» على رأي باولو كويلو... ثمّ لا تسأليني رجاء من هو باولو كويلو ودعينا مع المفتاح ... أجل المفتاح بصراحة لا أريده... تصرّفي فيه»

لم يكن بالأمر اليسير أن أتّخذ ذلك القرار، ولم يكن من المتأكّد لديّ أني سأمضي حتّى الجهر به على مسامع الجدّة... لماذا إذن أزعج العجوز بقراري الذي لا يمكن أن تراه إلا فظيعا.. وخيانة للسّلف ومروقا عن سلسلة الوفاء؟ لماذا أسبّب مزيدا من الوجع لعجوز تدنو حثيثا من القبر؟ لم لا أركنه بكلّ بساطة في خزانة التّحف؟ وكفى شراييني تصلّبا لذكره.

ينسكب نور الفانوس على بشرة اليدين الشمعيّة. يعكس الكُمّان المَخْمليّان بلون العنّاب ظلاّ ورديّا على ظاهر اليد وأطراف الأصابع المخضّبة بالحنّاء وهي تداعب إبر المعدن بنعومة متثاقلة. أتملّى مهارة الأصابع تملي عليها خلايا الدّماغ الخفيّة مقاسات القلنسوة الصّوف وعدد عقدها الرّفيعة المتراصّة.

ترتعش الأصابع وتتصادم ذؤابات الابر الخمس في حركات سريعة خفيفة تتحكّم بها منذ سنوات أنامل أمي العايشة، تشي تقلّصات وجهها الوسيم رغم تجاعيده بكبرياء فاتنة، أمّا جسدها المتكوّر تحت الغطاء، ففي شرايينه تجري الدماء ما يناهز المائة سنة.

هي حلقة في سلسلة نساء عائلة المالقي الكبّاسات(2). جدّتي للأب. هرمت وتجعّد الجلد وجفّت البشرة وبرزت العروق على أديم اليدين... لكنّها ما انفكّت تزرد الهيكل الأوّليّ لـلكبّوس الذي سيصير عقب مراحل، تلك الشاشيّة التونسيّة القرمزيّة التي ستعتمرها الرؤوس وتتزيّن بها الجباه.

تدني أمّي العايشة من الفانوس المنتصب قربها القلنسوة السكريّة والمتنامية استطالة وهي تتأرجح في الابر الخمس.. لطالما كانت تبدو لي كضِفِرع بقرة متدل .. أبتسم في صمت وتمضي هي تتأمّل صنيعها ثم تريحه على منضدة لصق تختها، مكانها الأثير الذي لا تبرحه، تتّخذه مهجعا حين يجنّ الليل، يلتقم صيفا أنسام العشيّ الباردة المتسلّلة من الشرفة الغربيّة، وتهادنه الأنسام القارسة شتاء، بحكم موضعه من الموقد الحجريّ المبنيّ

في الحائط بتصميم من صديق طلياني لأبي، استلهمه من مواقد بلدته البعيدة عند سفوح الفِيسُوفْ(3).

تتراجع أمّي العايشة في جلستها شبه ممدّدة، تتهيّأ لبقيّة الليل. تمرّر يمناها تحت مخدّتها تتحسّس مفتاحها الأثير، وباليسرى تجسّ سبحة الكهرمان على طرف الوسادة. تفكّ منديل رأسها الكتّاني المزهر. تمسّح على غرّتها الخفيفة التي صبغت الحنّاء شيبها بلون برتقالي. تطلق أطراف المنديل وهي تحسره عن أذنيها الضّامرتين، تشبهان في إطلالتهما الجانبيّة على الخدّين المجعّدين النّاعمين كأذني قزم الخرافة. تفوح منها رائحة بودرة التالك الملبّنة العطرة، ويتعرّى عنقها المجعّد الذي لا أملك حيال بياضه ونعومته إلاّ أن ألثمه وهي تغرغر ضاحكة كطفلة، تغمرني رائحة حضنها الرّحيم الذي تكفّل بي حال خروجي للنّور وانتقال أمّي لعتمة التراب.

أترعتني أمي العايشة دلالا وتحنانا ورعاية وبالتالي لم أدرك لليتم معنى.

يبدو جسدها وقد ارتخت أطرافه وثقلت حركته راغبا في الخلود إلى نوم لا يلبّي، تعي ذلك. تنشط رغبتها في الحديث وفتح مغاليق الذّاكرة والتّيهان في مداخلها المتشابكة، فتتخلّى الحواس عن تعاطفها مع رغبة الجسد المتداعي. بارعة هي في تمطيط الوقت وفتح الزّمن على أزمنة ولّت، وحسر الحدود عن المكان صوب أمكنة تملك هي وحدها خارطة طرقها وموضع منازل أهلها، وبوّابات دورها... تطوّف فيها بما يعتريها من رغبة منتعشة في ترحال متجدّد. تمتطي حلمها الدّائم... حلم سكن غياهب صدرها ووعيها.. حلم هو زبدة كلّ أحلام آل المالقي، تختّر عند حياض وعيها، وتعتّق في دنان حنينها وكبر واعتلق روحها فبات مشروعا مقدّسا غاب من ينجزه.

تخلد إلى ذكرياتها البعيدة تلتقمها في صمت، مستمرئة هدوء ما حولها والليل قد سجى. تتعلّق نظراتي المتعبة بكيانها كلّه وقد فتر على مرّ السنوات حماسي للإنصات إلى حكاياتها المتكرّرة المجترّة.

أشفق عليّ من وتيرة نوم متشظّية تعقبها استفاقة قسريّة مبكّرة للسّعي، في نسق حياتيّ لا يحيط تَشَعُّبَهُ إدراكا خيال الجدّة السّاجية في لفائف عالمها وخدر ذكرياتها. هي بقيّة أهلي، نعمّر منزلا محترما في قرية جبليّة تطلّ على البحر، أسّسها بعض من فرّوا بأرواحهم وأهلهم من بشاعة فارديناند و إيزابيلا(4)منذ قرون، واستقروا بها على أهبة عودة لم تدق نواقيسها أبدا.

تستقبلني حال عودتي من الشّغل... تنشط أذناها لالتقاط هدير سيّارتي فتستنفر الخادمة وزوجها الحارس حتّى يطلعا لاستقبالي. مع هدوء الحركة في المنزل، تنشط شفتاها... لينساب حديث متقطّع هادئ النبرات خفيضا... تبدأ سرد حكايات لا تنتهي. أنصت إليها كما لو أني أنصت إلى صوتها لآخر مرّة، وأتملّى من وجهها كما لو أني أراه لآخر مرّة، مكبرة وفاءها لحلم انتهى إلى جنان قلبها فتعهّدته تربتها بالرّواء والخصوبة والرّعاية، تقلّها أجنحته عبر المكان والزّمان إلى عالم أجدادها وحكاياتهم المتوارثة لأجل كلّ ذلك أتصنّع الاهتمام بما سبق وسمعته منها، أتجاهل ما استطعت الوقوع في فخّ السّؤال عند فراغات تتعمّدها بين حديث وحديث، لتختبر مدى انتباهي بعينين ماكرتين، ساحرتين في لون السندس...

«آه يا قطّتي الجميلة تحدّثي فكلّي آذان...» عزيزة على قلبي... وصيّة أبي وهو في النّزع الأخير أن أترفّق بها. يحدث أن تظلّ بمفردها حين أخلد غير بعيدة إلى النّوم.. ينكمش جسدها المهدود بمرّ السّنين تحت الغطاء وتهجع عن الحركة، لكن عينيها المفتّحتين تحدّقان في الفراغ تشيان بأنّ روحها تهيم في عوالمها البعيدة. أدنو منها، أشدّ كفّيها الصّغيرين الشمعيّتين بين يدي:

- أين رحت أمّي العايشة؟

- التقيت شقيقاتي السّتّ... كم اشتقت إليهنّ... تركنني ومضين في جنان الربّ... حملن معهن الفرحة والضّحك والأحلام ووفاضا مليئا بحكايات جدّتنا الكبرى... أخذن بهجة المواسم وروائح الأرض

إبّان حرثها وحصاد ريعها.. أخذن عطر المواسم إبّان زرع الكتّان وتقطير الأعشاب والرّياحين، وصنع المربّى بأنواعه. أخذن نشوة ظهيرات الشتاء، نغزل الصّوف ونعّد الخيط للكبّاسات. كنّا رغم الكوابيس التي تتناوبنا كلّ ليلة، جرّاء حكايات جدّتنا الكبرى، نعيش ببهجة عارمة بما تجود به الحياة من حولنا.. في المنزل الهادئ المطوّق بالمزارع والحيوانات البريّة .. نعيش المواسم وننتظر أن يطرق بيتنا عريس يطلب إحدى بنات الحاج المالقي، سندسيّات الطّرف، شمعيّات البشرة، كستنائيّات الضّفائر رشيقات القدّ... كنّا سبع صبايا ليس أحذق منهنّ في صنع الكبّوس، وإعداد مربّى التفّاح والكرز الذي يرسل في طلبه آل قصر الباي الحسينيّ. كنت أبرع شقيقاتي في صنع كعك الورقة(5) أبيض كالقطن. كنّا سبع صبايا... مع مولد كل واحدة منّا يعتصر قلب الجدّة الكبرى حسرة وغمّا ويزداد حزنها مع تقدّم سنّ أبي وضعف مائه، وعجزه عن إنجاب ذكر يحمل لقب المالقي، ويحفظ المفتاح الذي في حوزتها، أمانة ثقيلة ثقل الجبال. سمعتها غير مرّة تسرّ لأبي أنّ المفتاح «يلدغها كحيّة، ويخز أصابعها كعشبة النّار»... كثيرا ما كانت تعتذر لمفتاحها وتواسيه مترنمة بنغم شجيّ لا أذكر إلاّ قليله:

ارِكْ نَارْ ... يَا غُرْبَةْ أَهْلِي مْشَتّتِينْ دِيَارْ

ارِكْ نَار ... مَا قْدَرْتْ يَا مِفْتَاحْ نِمْحِي الْعَارْ

نَارِكْ نَارْ ... ونْدِزّلِكْ رَجَّالْ عَلِيهْ الْكَارْ(6)

أقاطعها مستاءة: «ما أقسى جدّتك هذه... أتهين ولدها وحيدها بكلام كهذا؟.. أكانت تريد أن يجمع لها الجيوش ويقطع البحار إلى مالقة ليغزوها؟ وهل تريد عبد الرحمان الدّاخل آخر... ذاك هو تاريخ الإنسان غالب ومغلوب...».

تعلّق أمي العايشة بنبرة جافّة: «ولو.. ولو يا روحي.. الوجع يتوارث... والمفتاح مازال هنا... والوصيّة قائمة... أيضيع بيت جدّي؟»

أحاول بلا حماس أن أثني أمي العايشة عن الإبحار في ذكرى جدّتها وما سليها من أمر المفتاح، تشيح وهي تردّد الترجيعة الرّهيبة المتوارثة:

« يَا بِيتْ جِدِّي ضَاعْ هَالمِفْتَاحْ»:

- لو تدرين يا أمي العايشة... كم ضاع أناس.. وكم ضاعت شعوب ومدن، وضاعت أراض وئد فيها أصحابها قبل أن يقتلعوا منها أحلامهم وآمالهم ومتاعهم.. وكم ضاعت وعود وضاعت حقوق. ضاعت أمّي وهي تلدني.. فماذا يساوي بيت جدّكم؟

- الكثير... بيت جدّي هو تاريخ عائلتي وجيرتي.. ألا تفهمين ذلك ؟

غصت في نفسي ضيقا.. سامح الله جدّنا المالقي الأول... ألا يكفينا ملفّ القدس وحيفا ويافا والجولان وتوابعها من تاريخ مأسويّ.... حتى يثقل كاهل حاضرنا بوصيّة مفتاح دار المالقي؟ لماذا نحن مجبرون على البحث عن باب أغلقه وهجره؟ وقطع البحر هربا بأهله من الغازي؟ وأورثنا مفتاحه كما لو كان دستور القبيلة؟ كم سنلقي إلى البحر من شعوب لاحقت أجدادنا وطردتهم من ديارهم وأقامت مكانهم قرونا؟ من أين سنبدأ يا ترى؟ من سيطرد من؟ سامحك الله يا جدّنا.

تابعت أمي العايشة حديثها وهي في مأمن من هواجسي الجهنّمية التي لو درت بها لقُضي عليها حسرة، ستعرُج منها الرّوح مكفنة حتى البرزخ بخيبتها وخيبة من سبقنها من جدّات حاضنات للمفتاح وسرّه... خيبة في من خلّفن من بنات فارغات الفؤاد من النخوة، وذكور قلّة لا قبل لهم بسماع الحكاية من الأساس.. بل منهم من فكّر في بيع المفتاح للمتحف... لولا خشية من لعنة خفيّة. جاءتني نبراتها بطيئة هامسة:

- أدرك حدّة الوجع الذي سكن فؤاد الجدّة الكبرى حتّى الممات، وجع تنصّلت منه الشّقيقات والوالد وتقلّدته أنا... أمّك العايشة منذ استلمت الأمانة.

- يا ويحي من هذا المفتاح.. هاته.... دعيني أصبغه وأحتفظ به في خزانة التحف. سيكون بمأمن..

- في خزانة التّحف؟... سامحك الله يا ابنة أبيها... آه يا بيت جدّي ضاع هالمفتاح.....

- هو سيضيع حتما بمفعول الصّدأ.. .لقد نغل في الرّطوبة منذ سنوات... ولولا معدنه الأصيل لتلاشى غبارا.. لست أدري كيف اقتنعت وأزحته من مكمنه تحت التّراب..

- من تراب نحن، ومن تراب خلقنا.... لكنك لن تقنعيني بطليه بالصّباغ... سيظلّ على حاله كما استودعتني جدتي إيّاه.. كنت صغرى البنات، وأكثرهنّ التصاقا بها وأحفظهنّ لأغانيها وأكثرهنّ حدبا عليها.. وأكثرهنّ فطنة، وثقت بي وأوكلتني أمره... مثلك أنت الآن يا روحي...

أذوب تحنانا. أدنو منها وألثمها خطفا عند العنق الشمعيّ النّاعم فتغزغر ضحكتها مثل طفلة.

سبع صبااااااايا

في قصبااااااااايا...

يطيح اللييييييل وناكلهم..

جميلات كضوء الصّبح ..رشيقات كفراشات غادرت لتوّها الشّرنقة، نضرات كحبّات الكرز البرّي عقب المطر، مرحات كنحلات أسكرها رحيق الزّهر.. قطعن مع الوجوم المتوارث في عائلتهن، أعرضن عن بكائيات جدّتهن وأغانيها الحزينة وهي تستحضر زمنا غير زمنهنّ، وموطنا غير موطنهنّ، وحكايات دامية خزّنتها تعاقبا عن جدّات دار المالقي.

يحطّ الكابوس في منامهنّ.. يتحرّش بهدأة الكرى مكشّرا عن أنياب بشعة...

سبع صبااااااايا

في قصبااااااااايا

يطيح اللييييييل وناكلهم.

الكابوس اللعين يتناوب ليالي الصّبايا الطويلة، يسدّ منافذ أحلامهن.. يتسلل إلى مضاجعهنّ وهو يرقص مفتاحا يقطر دما... تنفتح إثره طرق مغبّرة ومسالك يصفّر فيها الدّمار.. تلهب حوافر الخيل السّاحات بحمحماتها المستنفرة وتعرّج بين الأزقة وتدهم الأسواق.. ترفس كل شيء.. القطط ورقاب الأطفال...على متونها عسس بوجوههم الشّقر الشرسة يتنافسون في إرضاء فارديناند وإيزابيلا... تتفجر نظراتهم وعيدا..عبر المدن حتى دروب الأرياف يتناسل الفزع بين أناس يفرّون بلا وجهة، كأرانب مطاردة تلاحقها فكوك ذئاب مسعورة.. تصطدم الخطى باللوعة والعويل والفجيعة، وتنسحق الأجساد على صخور الوادي مطعونة من خلف.. تفيض المياه وتجتاح دروب القرى، تطوّق باحمرارها ضفاف الحقول التي نبشت حوافر الخراب رحم تربتها...

تنتفض إحدى الصّبايا مذعورة..تبحث عن جرعة ماء وتكتم صرخة في صدرها الهلع.

مع انبلاج الصّبح، يهرعن إلى الوادي يتطهّرن بمائه الزّلال، ويزلن ندف الكابوس عن أجفانهن... وسرعانما يغلب المرح على قلوبهنّ البكر فتمازح بعضهن بعضا:

قالت الكبرى:

- لو عثرنا على المفتاح المشؤوم، نلقي به في رحم هذا الوادي فيغوص بين حصباء القاع أو يجرفه التيّار إلى البحيرات البعيدة... سنرتاح... سترتاح الجدّة بعد أن تبكيه قليلا.... لا شيء غيره مصدر حزنها ووجومها.

علّقت الثانية:

- تبكيه قليلا؟... بل قولي تموت كمدا... وسنحمل وزر ذلك ما حيينا...

قالت الثالثة:

- ما الذي نالنا منه غير النّكد..؟

قالت الرّابعة:

- ماذا سنصنع بمفتاح صدئ، طوله شبران ووزنه

رطلان؟ كيف هي أبوابهم هناك في ذلك البلد البعيد الذي هرب منه المالقي الأوّل؟ أهي بوّابات عملاقة... وهل منازلهم قلاع؟؟

قالت توأمها:

- لا قلاع ولا أبراج... هو فقط كبير كبر الحزن المسافر في قلوب المطرودين... يهربون بالرّوح على راحة اليد وبأمل عنيد في العودة...

بيتنا هنا وهذه حقولنا فلم التفكير في الهناك؟

قالت التالية:

- ما حاجتنا بذاك المفتاح؟ هو ذا السؤال.. من منّا سيؤول إليها أمره.. فتأخذه معها هي الأخرى في جهاز عرسها... ليكن في علمكن أنّني لا أريده..

علا لغطهنّ وهنّ يتراشقن بالماء فتراقص أشعّة الشمس حُبَابَه:

- ولا أنا...

- ولا أنا...

قالت الصغرى:

- دعنه لـي... سأتكفّل بأمره... سأحتفظ بالأمانة عن الجدّة، أكاد أحفظ أغانيها وحكاياها.

- لا أستغرب هذا (قالت الكبرى) فأنت مدلّلتها... سيكون لك بنات وسيسكن ليلهنّ الكوابيس جرّاء حكايات المفتاح.

تنتفض حفيدة السّلالة مذعورة تتحسّس في العتمة دورق الماء. تسعف شفتيها الجافّتين. تتمتم وهي تتفقّد عبر الظّلال بعينيها جسد الجدّة المطمئن إلى نوم عميق. تتلو في سرّها المعوذتين، تستعرض غدها الحافل عملا بالمكتب... تلعن كل المفاتيح وتراوغ النعاس.... هيهات...

يرتعش الجسد عند طرف جبل.. لأول مرة تشيح القلوب عن ربيع السّهول واخضرارها وأشجار التفاح دانية كالغواية... يتداح الفزع حول الدّيار. يجري الجسد فزعا ويلهث تتناهبه أرجل الدواب.. شهقات وهمهمات ...قامات كطيور مقصوصة الأجنحة متدافعة نحو الشاطئ... تلاحقها حوافر الخيول تدوس الخطى المبعثرة والرّقاب الملويّة تقيس مسافات الحذر فيخدعها الظنّ... لا قبلة إلا البحر... الموج أو حوافر الخيول وأسنّة السّلاح... الزّوارق والحشر أو مخالب النّار وزبانيّة فرديناند وإيزابيلا... البحر والشهادتين معلّقتان على أسوار القلب... والتيه والمجهول والشّتات.

تلمح حفيدة السّلالة جدتها أم العائشة وهي صبيّة تلهث والنّيران في ذيل فستانها وجديلتها.. تشق الليل صيحة فزع:

- جدّتيـــــــــــــــي.... أمي العائشة....

يشرق الصّباح على نبرات الجدة المتشنجة... تتفقد عزيزا وأي عزيز:

-المفتاح... يا بيت جدي ضاع ها المفتاح...

- لا... لم يضع... إنه بين يديك.. تلفينه في خرق المخمل وقطن القطن كما لو كان رضيعا رزقت به يائس..

- بل ضاع... ما دام قد فقد قفله...

- أي قفل يا جدة؟ لم نسمع بقفل توارثته الجدّات مع هذا المفتاح العجيب...

- قفله هناك هنااااااااااك .... في باب البيت الجميل الذي أغلقه صاحبه. باب من خشب الزّان، وغرّته من القرميد الأخضر تكلّلها شجيرة لبلاب هندي أوراقها حمراء على طول العام... باب فخم بلون الذّرة ورتاجه من نحاس... توشي صدره مسامير سوداء كأجنحة الخطّاف... باب ريّان بالعناية فهو وجه الدار والدّال على أهله... يحيطه سور الحجر وأغصان الكروم ... ترشّ عتباته الرّخام امرأة صبوح بماء البئر المعطر بالزّهر، كلّما ذهب رجالها إلى بيع الثّمار

ومآزر الصّوف والحرير التي نسجتها أصابع السّحر . . . ترك الرجال الدّار يحثّون النّسوة المتعثّرات في مآزرهنّ وحمولاتهنّ الخفيفة على الإسراع نحو البحر. . . سقط الرّتاج على المرتاج وغاص المفتاح في عنق القفل وانسحب لتلتحم دفتا الباب إلى أجل غير معلوم . . . إلى النسيان ربّما . . . إلى الإهمال فتشابكت غصون الكروم والتين تحجبه عن الأبصار . . . ربّما استباح حرمته دخيل واستأثر به . . . فيكون البيت الكبير قد ضاع في سجلات الغيب . انغلق الباب على الدّار التي سال عسل التّين على أطراف سورها وما أمْهل أصحابها لقطافه . . . وفي المواقد رماد لجمر أعدّ لطهي عريك لم يتخمّر . . .

انغلق الباب على الدار الخالية وصاحبها يصيح فارا بروحه وعذابه « سنعود يا بيت الأجداد. . . سنعود وها هو المفتاح أخفيه بين الضّلع والضّلع. . . فكن كقلعة صامدة مستعصية. . . حتى نعود» . . . غاص الفارّ بين الفارين، بين الدّمع والدم، بين سياط الرّيح وملح البحر . . .

– وهل عاد أحدهم؟ أقصد . . .

انفلت السّؤال من بين شفتيّ بنبرة حارقة، وقد بدت سخرية الأيام ومرارة الوقائع وثقل الوجع الموروث كغول الخرافة يتربّص بليل آل المالقي، سلالة آخر المطرودين من وطن تداوله السّلاطين على سجاجيد الدماء.

حدجتني أمي العائشة بنظرة امتزج فيها الاستنكار والحزن:

– رأيت البارحة حقول الزيتون والليمون والبرتقال. . والجدول والبرك الصغيرة بين صخور الهضاب. . رأيت حديقة الخضار. . وكل ذلك الدّجاج والبط والإوز والحمام. . . رأيت مأوى الأرانب ومنحل جارنا. . . رأيت الطّاحونة المنحنية على الجدول والنّواعير تلغو مع الريح . . . كنت صحبة جدّتنا المالقيّة الأولى. . . جاءت وأهدتني مئزرا بخطوط متناغمة بلون السكر والعناب، من صنع يديها. . . قالت لي «ضعيه حول حزامك وهيّا إلى بيتنا. . أليس المفتاح معك؟ قلت «أجل أرعاه على العهد» . . . تقدمنا من البيت. . وحين بحثت عن المفتاح لم أجده. . . غضبت الجدة. . قلت لها «تركته تحت الوسادة. . . سأحمله في المرّة القادمة حين نلتقي» . . لكنها تباعدت ثمّ غابت في الضّباب مردّدة بصوت كليل :

« يا بيت جدي ضاع هالمفتاح . . . »

رأيت يا حفيدة رؤية العين ما تناقلته كلّ نساء دار المالقي منذ وطأ النّاجون من الموت هذي الدّيار، وتعاقب نسلهم وحكاياهم وتوارثوا المفتاح» .

تتواتر الحكايات بين الجدات المالقيات، منقّحة ومزيدة أو منقوصة. . موشّحة بخيال هذه وتصوّرات تلك . . . بطلها بلا منازع المفتاح . . . حتى تحطّ عندي وتهرق الذاكرة البعيدة مياهها الجوفيّة على سطح تقبّلي . . فلا أدري إلى أي الجدّات أجلس؟ وفي أيّ قرن ولدت؟ وأيّ الصّبايا الملاحقات بغول الكابوس كنت؟ . . . تختلط أمامي المشاهد وفي دفء كفيّ مفتاح معدنيّ ثقيل يناهز الشبرين. . . مفتاح ستؤول إليّ مهمة حفظه ما استطعت، وليس لي إيمان في جدواه بحجم إيمان ورثائه كلّ المالقيّات، اللاتي سبقنني ولا اقتناع بما قد خلعت عليه ذاكرتهنّ من قدسيّة. . . هو بالنسبة إليّ لا يزيد عن كونه ذكرى من أهلي. . ذكرى مسيلة للدّموع. . . ومنعشة للكدر والغمّ. . . وديوان حكايات ينافس ألف ليلة وليلة.

كنت أدرك يوم توفي والدي أن الجدّة ستحوّل إليّ عهدة المفتاح. . بل إنها قرّرت ذلك مذ كان ابنها الوحيد ـ والدي رحمه الله ـ على قيد الحياة، لم تكن لترتاح إليه يجهر باستخفافه لشأن الوديعة. . . لكم تندّر مقترحا عليها بيعه لهوّاة الآثار أو إيداعه المتحف. يمضي في ممازحتها لا يفك عنها ـ سامحه الله ـ حتى يمتقع وجهها وتتشنّج أطرافها، وتسقط من بين أناملها إبر الزّرد وتنفرط عقد القلنسوة. فتشهق العجوز بالنحيب فيهرع إليها يسترضيها وتنهال عليه لوما وتقريعا، وتصفه بما يذهب في اعتقادها أنّه سيحرك فيه نخوة دفينة «دماؤك التي تجري في عروقك خالية من الغيرة

على بيت جدك وحلم العودة». . . . وأمام عيني عجوز دامعة تجاهد كي ترتّب حول وسطها الضّامر مئزرها الحرير المجعّد بخطوط متناغمة بلون السكر والعنّاب، وأمام نشيجها بصوت مرتعش يغادر أبي مجلسها، لاعنا المفتاح الذي استأثر بمحبة أمّه ولحقه بسببه غضبها.

لم أتمكّن من مغادرة موضعي والسّاعة تتقدم، تغمز إلي بالمغادرة نحو الشغل. . . حدث ذلك صباح يوم خلا من أي حديث عن المالقيّات. . والأحلام وجولات جدتي الليلية صحبة إحدى الرّاحلات في الجنان السّليبة. جاءت أمّي العائشة لتجلس صامتة إلى مائدة الإفطار، دون أن تتلكّأ وتمانع وتتمارض وتئنّ كعادتها. امتدت يدها لتلقي في طبقي حفنة من أقراط وأساور ذهب معشّقة بالفضة والياقوت، وقلادة تتوسّطها زمردة. . و خواتم متعددة الأشكال والبهاء وقطع محبوب. أعرف أنّ أمي العايشة تملك الكثير من الحليّ الذهب والجواهر، لكنني لم أكن أقدّره، كانت ميسورة الحال ولم تكن عاطلة اليدين عن الارتزاق أبدا وما كان والدي بحاجة لحلالها. تأملت الحليّ. . خطر لي أن أمازحها بشأنه بما يسعفني الخيال لكن مزاجي كان عكرا. انتظرت تفسيرها الذي لم يتأخر. . كان في عينيها بريق غير معتاد وعلى محيّاها تطفو مخايل فرح طفوليّ لم يحدث أن لاحظت مثله . . طلع صوتها واثق النّبرات، جادّا ووقورا منسجما مع هدوئها:

- عزيزتي أظن السّفر بالطائرة مريح لامرأة في سنّي؟

أجبتها في ذهول من أمرها:

- إيه . إيه جدتي مريحا . . . ألم تجرّبي ذلك؟ وقد اعتمرت مرّتين؟ وسافرت لزيارة أختك في وهران؟

- حصل ذلك منذ سنوات . . هذه السّفرة مغايرة . . .

قالت ذلك وهي تشير إلى حفنة الحليّ أمامي على الطبق:

- ذاك كل ما كسبت من ميراثي ومهري وعرقي . . . خذيه وتصرّفي فيه بما يكفي سفري إلى هناك . . إلى الضّفاف التي غادر منها جدّي المالقي بأهله . . إلى مدينة أجدادي . . . إلى حيّنا هناك . . . إلى بيت جدّي حتى أضع المفتاح في قفل الباب . . حتّى أفتح البوّابة . . ولتدركني المنيّة هناك . . .

أريد أن أعيد المفتاح في قفل البوّابة . . . وأفتح بيت جدّي المغلق من سنين . . .

الهوامش والإحالات

1) مقطع من أغنية سوريّة عتيقة
2) صانعات الكبّوس وهو القلنسوة التي بعد أن تمرّ بمراحل لدى حرفيين تصبح الشاشيّة التونسية المعروفة.
3) الفيسوف Vésuve بركان يشرف على خليج مدينة نابولي بإيطاليا.
4) هو ملك أراجون وهي ملكة قشتالة تزوجا سنة 1469 فاتّحدت المملكتان وانتهت الحروب الأهلية المسيحية في اسبانيا حينذاك ثم أعلن الملكان الحرب على غرناطة حتى سقوطها واستلما مفاتيح حكمها ثم بدأت حملة ملاحقة شنيعة لمسلمي اسبانيا على مدى سنوات وأقيمت لهم محاكم تفتيش ولاقوا الأمرين واجبروا على ترك دينهم ولغتهم، يطلق عليهم الموريسكيين حتى كان الأمر الذي أصدره فيليب الثالث سنة 1609 فخرج من المسلمين واليهود إلى الأراضي الافريقية مئات الآلاف فتوزعوا في التراب المغربي وبلاد الجزائر والبلاد التونسية التي نزل بها ما يزيد عن ربع المليون.
(5) هو نوع من الحلويات الرفيعة من الدقيق واللوز وماء الورد، يقال إنها من المصنّفات التي جاء بها الموريسكيون ودخلت في عداد الحلويات التونسية. وقد هربوا بعض حليهم داخل هذا الكعك.
(6) يعني: أرسل لك رجلا مقداما يعوّل عليه.

المفعول به في المستشفى (*)

محمد رشاد الحمزاوي/ كاتب، تونس

قال خليل : أنا أحبّ النّحو وأعشقه، وأقول معبّرا عن ذلك مغربيّا ومشرقيا : أموت عليه، وأموت فيه. ومن هنا نبدأ، يعني أنّ لكلّ منّا الخيار، ونترك الباب مفتوحا للحوار النحوي الدّيمقراطي الذي لا يأتيه الباطل من قبل ولا من خلف .

و لقد تهت في مسائله من الثانوي إلى العالي، ساعيا إلى أن أكون مبرّزا فيه، محيطا بمدارسه، سواء أكانت بصرية أم كوفية، أم أندلسية أم تونسيّة . . . أم . . . أم، ولو كانت هندية لأنّ جميع أنحاء(1) الأمم والحضارات المعروفة تدين لها بالسبق في هذا الميدان، ومنهم نحن العرب . . . ألم تكن للخليل ومعجمه «العين» صلة مودّة بها حسب بعض الرّوايات (2).

المهم أني أحب المجادلات النحوية ونظرياتها المتنوعة المشوقة، وتخريجاتها التي تعكس ما للغة من بينات ومتاهات، وكنت أميل، بكل صراحة إلى كلّ ما فيه من مخالفات. أو ليس في الخلاف رحمة ؟ . . . دون أن أوحي أني من دعاة المشاكسات والخصومات، وإن كانت فيها إفادات، تستحقّ الوقوف عندها .

ولا شكّ في أنّ برامجها التدريسية ببلاد تونس، قد وضعت لتفتح لنا أبوابا شاسعة على أنحاء لغات أخرى، منها الفرنسية في الابتدائي، والانكليزية والألمانية والاسبانيّة، فضلا عن اللاتينية واليونانيّة في الثانوي، ولا سيما بالمدرسة الصادقية، تلك المنارة العالية، دون أن نحظى - وذلك ما يطرح شأنه - بمقارنة أنحاء اللّغات السامية، أخوات العربية، وكذلك أنحاء اللغات الإفريقية، وفيها من العربية نصيب.

ولقد بوّأني شغفي هذا لأن أكون متفقدا، أجوب البلاد طولا وعرضا، دأبي أن أسهر على تعلّم اللغة العربية في جميع ميادينها : نحوا وصرفا وبلاغة . . . الخ، فكنت أسهم في مناقشات عديدة ومختلفة، فيها الغثّ والسمين، دون أن تسلم أحيانا من خلافات عنيفة بين التلاميذ وأساتذتهم، وبالأحرى بين الأساتذة أنفسهم ومناصريهم.

فكنت أحشر نفسي أحيانا فيها رغم أنفي، لا سيما في حصص دراسية يقدّمها المعلم أو الأستاذ، وحتّى متفقد زميل. وكثيرا ما كان التلاميذ والطلاب يغتنمون فرصة حضوري بينهم لشنّ مناقشات لها وعليها، لا تسلم أحيانا من الغرابة التي تستدعي النظر .

ولقد كانت كثيرا ما تدور حول ما يزوّدنا به الكتّاب المعاصرون، ولا سيما الصّحافيون من ألفاظ ومصطلحات، وتراكيب وأساليب، ومناهج تدريسية، منها ما كان مستساغا، ومنها ما كان بين بين، ومنها ما كان مرفوضا تماما. فكانت الخلافات تشتد أحيانا إلى حدّ النزاع الشديد، إن لم أقل المفرط .

و حدث أن حضرت في حصّة من حصصي التفقديّة درسا، كان يدور حول «المفعول به» وهو والحق يقال مصطلح، بل مفهوم يبدو ملتبسا، صعبا، وإشكاليا في نظر الكثير، ولا سيما الأحداث من التلاميذ الدارسين في مراحل مختلفة. فلقد كان المعلم، أو الأستاذ يصول ويجول أمامي وأمام تلاميذه، عارضا علمه وبراعته، متجاوزا أحيانا ما يستوجبه الموضوع من مناهج ومقاربات، دون أن يعرض من وجوه المفعول به الكثيرة، ما يقرّبه من أذهان تلاميذه الحاضرين. فلقد حدث في تفقّد من تفقداتي، أن حضرت درسا في «المفعول به» بإحدى المدارس النائية، حيث طرح معلّم متفقد موضوع «المفعول به» فبادر مقاربة الموضوع :

خاطب محمّد أهل القمر.

وأردف ذلك بمثال ثان، فيه المفعول به جملة كاملة:

أريد أن أبلغ المرّيخ، أي بلوغ المريخ.

وجاء بمثال ثالث المفعول به فيه مجرور.

لقد سافرت إلى بلاد الواق واق.

وختم كلّ ما سبق بمثالين : المفعول به فيهما جاء جمعا مذكّرا سالما، ومؤنثا سالما، وهما :

رأيت الفضائيين يحرثون أرض القمر،

رأيت الفضائيات يرافقنهم في مسيرتهم

بدون أن يبدأ بمثال يكون فيه المفعول به مفردا منصوبا، وهو الغالب في اللّغة.

و لقد حشر المعلم أمثلته متزاحمة متداخلة، مشيرا إلى أنّ : صاحبنا المفعول به المسكين، يأتي مفردا أو جمعا سالما مذكّرا، فتكون علامته النّصبة. أمّا إذا كان مركّبا أو مجرورا، فعلامته الفتح أو الكسر، فضلا عن الحالة التي يأتي فيها جمعا مؤنثا سالما، فعلامته الكسرة النائبة عن الفتحة (**)، مثلما هو شأن «الفضائيات» في المثال أعلاه. وعلّق : والاستعمالات السابقة شاهدة على ذلك، إذ بالمثال يتّضح الحال، مفهوم! واضح ! فلاحظت أنّ أغلبية الطلاب لم تدرك كيف نعربُ الكثير من القضية المطروحة طرحا عشوائيا، حتّى بادره أحدهم بسؤال فيه فخ :

وكيف أعرب الاسم المفرد الصحيح، في هذه الجملة :

أستغفر الله.

فأجاب المعلّم قنوعا مقتنعا :

على التّعظيم طبعا !

وعلى المفعول به السلام، ممّا استغرب منه أغلب الحاضرين من الناشئة الذين سمعوا هذا التخريج النحوي الفقهي لأوّل مرّة، لا سيما وأن المعلم راح يستدرجهم لإعراب أمثلة، اقتناعا منه أن بالمثال يتضح الحال، كما يحلو له أن يقول. ولقد ظهر لي أن بعضهم، ومنهم أشقر، قد بدا لي أنّه لم يدرك من القضية شيئا -

سيدي. سيّدي ! لم هذا الاسم الغريب ! لم لا نسمّيه المتمّم أو التّميم كما قال لي أبي !

فوجمنا جميعا كأنّ على رؤوسنا الطير، باستثناء المعلّم الذي أقبل على التلميذ المعارض، ساخرا من ذكائه، فخاطبه مهدّدا :

أين المفعول به يا عالم العلماء، في الجملة التالية :

« صدمت السيارة البنات»

أين هو ! هيا ! هيا أسرع

فأجابه المسكين مرتعشا :

في المستشفى سيدي ! و الله

يسترك ويسترنا جميعا يا سيدي !

فانطلقت من القسم قهقهة ارتاع منها المجيب، وغضب منها المعلم غضبا شديدا، ورأى كثير منا أنّ التلميذ المرتاع، قد أجاب جوابا صحيحا.

و طلبت من المعلم أن يرفق به وبغيره من التلاميذ، لا سيما الضعفاء منهم، وأن يقرّب إليهم المفهوم بطرق

أخرى، غير الطرق المستعصية أو العقدية المعقّدة . . . دون أن أنسى ما فعل بنا المفعول به والمفعول بهم في تاريخنا وحضارتنا وثقافتنا .

« ذيل قصصي : وتذكّر صالح، وهو من أساتذة العربية ومفاعيلها، ذلك المفعول به المجيد، وكيف تسبّب له في كارثة، كادت تؤدّي بحياته قائلا : وقرأت « الفتيات»، بفتح التاء دون كسرها . . . فانهال عليّ . . . معلّمي، وكان اسمه، رحمه الله . . . . ، ضربا بعصى زيتون، إلى أن أغمي عليّ، ونقلت إلى مصحّة . . . »

الهوامش والإحالات

*) الصّباح 5/5/2009 ص12
1) جمع نحو
2) وذلك ما تقرّه كثير من المصادر والمراجع المعنية بالموضوع، سواء العربيّة منها أو الأجنبية .
**) الملاحظ أنّ الكسرة لا تنوب عن الفتحة، ممّا ينافي أسس علم الأصوات كما ينافي استعمالا مطردا، يستحقّ أن يكون قاعدة في حدّ ذاتها، وهو أنّ : المفعول به مجرورا إذا كان جمعا مؤنثا سالما. وكفى الله المؤمنين القتال!



حكــايــة صديقيــن

يونس سلطاني / كاتب، تونس

عُدت إلى المنزل متأخرا بعض الشيء بعد أن تجولت في أزقة المدينة المقفرة، الناس فيها تائهون، غرباء عن ذواتهم، يمرون في صمت جنائزي موحش. كنت أشعر بقلق كبير، وجدت نفسي لا أطيق شيئا، فتحت الباب فإذا بطفلي في انتظاري يريد مني أن أربّت على كتفه وأروي له كالعادة حكاية تأخذه في نوم عميق، أخذته جانبا في حضني ونظرت في جدران وسقف الشقة، تصفحت ذاكرتي، فوجدت نفسي أسرد له حكاية عن تلك الحياة الرتيبة المجردة من الطموح. تذكرت صديقيّ سالم عبد الباري وعمار عبد العزيز وهما من أبناء نفس الحي الذي لا يختلف كثيرا عن بقية الأحياء المقفرة الواقعة في الضاحية الشمالية من تونس... كانا يذهبان معا منذ صغرهما لروضة الأطفال وتتلمذا لدى الشيخ الشاذلي اليوسفي مؤدب الحي الذي أخذ لنفسه قاعة خلف جامع الهداية ليدرّس فيها أبناء الحي قواعد القرآن. تزامل الصديقان في الابتدائية وخاصا مرحلة الثانوية وتداعياتها في نفس الحي وانتقلا سويا بعد إحرازهما على الباكالوريا إلى كلية الآداب التي تبعد عن حيهما بعض الكيلومترات وهناك اختلطا بالطلبة الآتين من مختلف مناطق البلاد وتعرفا على الحراك الطلابي في الجامعة المتمم للحركة التلمذية. توطدت علاقتهما أكثر وأصبحا يناضلان في صفوف الناشطين في الحقل النقابي بل ومساندة التحركات الحقوقية والسياسية بالرغم من كونهما مختلفين في سلوكهما... فسالم ملتزم يصلي ويصوم ولكنه لم يكن متطرفا في تحركاته وعمار لا يقوم بالشعائر الدينية ولا يصوم وكان يمضي وقتا كثيرا في نشاط الجمعيات الخيرية... في كل صائفة كان سالم يعمل مع والده في بيع الملابس الجاهزة بالأسواق الشعبية المحيطة... أما عمار فكان يُعين ابن عمه في كشك لبيع الصحف المحلية والأجنبية مقابل أجر زهيد لا يكفيه لشراء سجائره وشرب قهوته واستضافة رفيقته.

أنهى الصديقان دراستهما واقتصرا على الأستاذية ولم يستطيعا مواصلة المراحل العليا، راحا يفتشان لسنوات عن أعمال يومية في حظائر البناء تارة وفي المقاهي تارة أخرى، ساءت أحوالهما الاقتصادية أكثر، أصبحت الحياة على غالبية سكان الحي العاطلين عن العمل لا تُحتمل، فقد أصبحوا مكويين بنار غلاء الأسعار، توقفت الحياة تماما والحيرة أصبحت هي العنوان الأبرز على وجوه المتساكنين.

في الواقع لا أحد يعرف كيف انفجرت حالة الاحتقان الاجتماعي في هذا الحي... يقال إن مواجهات حدثت مساء أحد الأيام بين جمع من الشباب توجهوا نحو قصر الحاكم وهم يهتفون بشعار «يا حاكم عار عار، الأسعار شعلت نار». جاءت سيارات ودروع الأمن

لتفرقهم بالهراوات الغليظة والغاز المسيل للدموع بل وأطلقت الرصاص الحي وأردت العديد من القتلى.

همجية ردة فعل الحاكم جعلت الأحياء كلها تدخل المعركة دفاعا عن مطالبهم وعن حقهم في التعبير عن ألمهم من غلاء المعيشة وما تمخض عنه من فقر مدقع سكن مساكنهم وكرامتهم التي أعدمها إذلال الحاكم وحاشيته. اتسعت المواجهات العنيفة لتشمل المدن المجاورة التي لم تسلم من الفقر بعد أن صودرت أراضيها مما أشعر سكانها بالإذلال والاختناق وجعلهم يتمردون أسوة بالروح الجماعية التي بدت واضحة لدى المحتجين الذين يقودهم الشابان المناضلان سالم عبد الباري وعمار عبد العزيز.

اقتيد الصديقان مثل غيرهما من طرف حراس الحاكم إلى وجهة غير معلومة أين عرف الناس بعدئذ أنهما عذبا بمختلف وسائل التعذيب وأنهما حرما من مقابلة ذويهما طيلة سجنهما بل إن الحاكم عمد إلى إذلال أفراد عائلتيهما بأن أطردهم من أعمالهم وافتك ممتلكاتهم. لم تبدد كل حماقات الحاكم ووحشيته أملهما في تغيير واقع حيّهما. كان كل من عمار وسالم يدافع عن الآخر أثناء حصص التعذيب والتحرش الذي طالهما، فكل منهما يدعو الجلاد إلى ترك صديقه وتعذيبه هو بدلا عنه.

عمت الفوضى جميع الأحياء وأضاف المحتجون شعارات أخرى في مسيراتهم التي لم تتوقف مثل «صامدين، صامدين في سراح المعتقلين». لم يأبه الحاكم المغرور بمطالبهم وراح حراسه يطلقون النار على كل التجمعات ويحرقون منازل الحي ويحطمون مرافقه الحيوية شماتة في تحركات أهله الاحتجاجية.

امتلأت صفحات شبكات التواصل الاجتماعي وخاصة الصحافة الأجنبية بالأخبار والتقارير، وتسابق المراسلون الصحفيون من التلفزيونات والراديو هات، ومراسلو الصحف ليرصدوا الحدث غير المألوف. ونشر المستجدات أولا بأول، عن نتائج المواجهات الدامية التي خلفت عددا هائلا من المصابين وعشرات القتلى ومن المحتجزين لدى الدوائر المجهولة. بدأ مستشارو الحاكم يظهرون على الشاشات التلفزية، كانوا يكذبون ما نُسب لحرسهم من قمع وقتل للمحتجين معللين اعتقال عدد من الشباب بتقويض أمن واستقرار الحي والتآمر على الحاكم، كانوا في عديد الحوارات يُمنّون سكان الحي بتوفير موارد الرزق في أقرب الآجال ويتشدقون بإطلاق الحريات.

كان منعرج الأحداث هو الشكوى الجماعية من أهل الحي التي أرسلوها مرفقة بأبشع صور القمع والإذلال لابنتهم المحامية المهجرة إلى بلد أجنبي وقد قامت بدورها بالدفاع عن شكواهم لدى المحكمة الدولية للرفق بالإنسان التي تُلزم جميع الحكام في اتفاقياتها.. وبتعرفها على حيثيات الشكوى أصدرت المحكمة حكمها القاضي بتغريم حاكم الحي بدفع مبلغ مالي كبير يُعوض المحتجين عن فقرهم.. لم يقدر الحاكم على دفع ذلك المبلغ وهو ما عجّل بسقوطه من على عرش الحكم وساءت صحته إلى أن وافته المنية غيضا في ما لم يكن في حسبانه.

أمرت المحكمة أهالي الحي بتفويض أحدهم لتسيير شؤونهم، واتفق غالبية السكان على منح الثقة لابنهم الشاب المناضل سالم عبد الباري الذي تسلّم عرش الحكم واعدا جميع السكان بمنحهم حقوقهم وحرياتهم وبتشييد المرافق والمصانع والبنية التحتية لحيّهم. مرّ زمن طويل، وظلّ الحي على حالة الفقر والتهميش وازدادت وضعية السكان الاجتماعية سوءا. بدأ السكان يتململون وذهبوا إلى حاكمهم يستفسرون عن الوعود التي طال انتظارها. لم يستمع سالم عبد الباري الذي غاص كأغلب الحكام في ملذات سعادته بالحكم إلى مطالبهم بل أمر حرّاسه بطردهم مهددا إياهم بالسجن إذا عادوا ثانية. اغتاض الأهالي وراحوا يفكرون في النزول مرة أخرى إلى الأزقة، ذهبوا إلى كوخ المناضل عمار عبد العزيز الذي لم يُشف بعدُ من تبعات تعذيبه، فهو طريح الفراش منذ خروجه من سجن الحاكم السابق.

استجمع عمار قواه وأرسل إلى الحاكم رسالة شخصية عاجلة يذكره بما جمعهما من نضال مشترك خدمة لمصلحة أهالي الحي ويلومه على تخليه المفضوح عن قضايا ثورة الأمس. لم يستجب الحاكم لمضمون الرسالة ولم يعرها اهتماما. ترقب عمار المنحاز دوما للفقراء عشرة أيام دون جدوى، فقرر دعوة سكان الحي إلى تنظيم مسيرة في اتجاه قصر الحاكم ظهر يوم الخميس القادم وأن يُطلق عليها شعار «خميس طرد الخسيس». تجمع الأهالي في الوقت المحدد أمام المخبزة التي تتوسط الحي وساروا في اتجاه الحاكم الذي أعدّ حواجز اسمنتية وأسلاكا حديدية مكهربة حول قصره للحيلولة دون وصول المحتجين إليه وأمر أتباعه وحراسه بإطلاق النار عليهم. كان يوما دمويا مشهودا، قُتل المئات واعتقل مثلهم وأصيب الآلاف في صفوف أهل الحي الثائر وحراس الحاكم المتجبر الذي أرسل فريقا آخر من حرسه لحرق دكاكين الحي ومنازله، لقد دُمر الحي بكامله. تمسك الأهالي بإرادتهم الجماعية واستطاعوا بتدافعهم العشوائي تارة والمنظم تارة أخرى من تخطي كل الحواجز ونفذوا إلى بهو قصر الحاكم. فتّشوا في كل غرف وأجنحة القصر ولم يجدوا أحدا. بُحثوا عن الحاكم وحرسه خارج الأسوار وفي كل مكان لكن دون جدوى، لا يعلم الجميع أين فرّ بل إن المحتجين شككوا في كونه كان هنا. قطن أهالي الحي المنكوب في القصر واقترحوا على عمار عبد العزيز أن يترأسهم ويرعى دواليب حياتهم، لكنه رفض مقترحهم فانطلقوا في تصريف شؤونهم بأنفسهم.

غُصت في رواية الحكاية لابني ولم أنتبه أنه نام ولا أدري إن كان قد سمعها كاملة أم لا. نمت ونهضنا صباحا، التفت طفلي يسألني بعد أن تذكّر أين وصل البارحة في سماع الحكاية قبل أن يأخذه النعاس، فقال لي: أكمل لي أبي الحكاية حين كان صديقاك مترافقين وتسببا في خلع الحاكم بأمر من المحكمة. لم أجد تعقيبا ولا تعليقا، قلت له: ابني العزيز لقد انتهت الحكاية وتوقفت عند ذلك الحد.



إلى أطفال غزّة

محمد الغزي / جامعي وشاعر، تونس

لِتُلْقِ يـاصبيُّ بالحِذاءِ   في وجهِ هذا العالمِ المُرائي
أَلْقِ ولا تَستَحِ، حينَ تُلقي،   مِن عالمٍ صارَ بِلا حَياءِ
أَقذِفْ بِهِ الآنَ بِوجهِ أَرضٍ   قامتْ على خَلائقِ الرِّياءِ
أَقذِفْ بهِ في وَجهِ مَن تَواصَوْا   بالصَّمتِ بعدَ هذهِ الدِّماءِ
سُدًى تُنادي الأَهلَ مُستَجيرًا   لن يُصْغِيَ الأَهلُ إلى النِّداءِ
دَعْنا وسِرْ من دُونِنا وحيدًا   تَشقَى بِحَملِ صخرةِ الفِداءِ
لا تَستَجِرْ إنَّ الرِّجالَ صارُوا   بِلاَ حَمِيَّةٍ ولا إباءِ
والأَهلُ إن صرختَ لن يَكُونُوا   رُكْنًا لِنجدَةٍ أو احتِماءِ
خِباؤُنا قد باتَ مُستَباحًا   مُنذُ تَوارَى سادَةُ الخِباءِ
لَمَّا وَجَدْنا الكِبرِياءَ عِبئًا   كُنَّا خلعْنا كُلَّ كِبرِياءِ
تَشابَهَ الأَدْنَونَ والأَقاصِي   فَهؤلاءِ مِثلُ هؤلاءِ
هذا العَدُوُّ جاءَ من عُصورٍ   كُنَّا حسبْناها إلى انقِضاءِ
اخلَعْ قُشورَ العصرِ عنهُ تُبصِرْ   وراءَها جلافَةَ البِدائي
انظُرْ إلى أبٍ على يَدَيهِ   شِلْوُ ابنِهِ مُضَرَّجُ الرِّداءِ

لمْ أدرِ حينَ شدَّهُ إليهِ أيهما أحقُ بالرِّثاء

كيفَ إذنْ لمْ تقشعرْ أرضٌ أو ترتعِدْ فرائصُ السَّماء

أنتمْ تموتونَ ونحنُ نحصي قوافلَ الأمواتِ في غباءِ

تزاحمونَ للفداءِ أنتمْ ونحنُ نزاحمُ للعزاءِ

من أيِّ كهفٍ مظلمٍ توالوا من أيِّ عصرٍ في الزمانِ ناءِ

المضرمونَ النارَ في ابتهاجٍ الحارقونَ الأرضَ في انتشاءِ

كأنَّ كلَّ عشبةٍ عدوٌ كأنَّ كلَّ مسجدٍ فدائي

خافوا من الحياةِ فاستباحوا مقاتلَ الأطفالِ والنساءِ

لكنْ نسوا أنَّ الحياةَ تأتي مخضلّةً من رحمِ الفناءِ

وأنَّ فجرَنا إلى انبلاجٍ وأنَّ ليلَنا إلى انتهاءِ

وأنهمْ يومًا إلى زوالٍ وأننا حتمًا إلى بقاءِ

....

لمْ يكنِ الذي كتبتُ شعرًا لكنَّهُ ضربٌ منَ البُكاءِ

غـزّة والتنّيـن...

حسين العوري/ شاعر، تونس

قلعة لا تسقط ،غزّة هي العزّة المعتزّة باسمها، المستفزّة بلا انقطاع من صمت العالم على حصارها الطويل..

هكذا قال عنها محمـود درويـش (في حضرة الغياب ص143)

لا حِمَمِ الفسفور أَوْهَتْ عزمَها ولا المنايا الْحُوَمُ

يا صبرَها !!..

تقاتلُ التنّينَ في العراء وحدَها

واقفةً..

لا ترهب الجحيمَ ..لا تستسلمُ

غزّةُ جرحٌ صاخب ..

غزّةُ جرح شاخبٌ..

يواجه السيفَ ولا يساومُ

تجريفُ بيّاراتها

قتل بريق الحلم أحداقها

تطويقُها ..

زرع خلايا الغدر في طريقها..

لكنّها....

تقتاتُ صبرَ صبرِها..وترجمُ

غزّةُ ...ما أروعَها !!..

تقاتلُ الوحش ... ولا تستسلمُ

***

يا وحدَها ..!!

حقدُ بني صهيون في ساحاتها مُترجَمْ:

***

دمدمةٌ..

وتمطر السماء ثلجا حارقا...

يا صبرنا..

....

... هنا بقايا جثثٍ تفحّمت....

وههنا مدرسة تهشّمت.

وخلفها بيتُ صلاةٍ.. مُزّقت أورادُ ه ..

محرابه مهدّمُ

***

دمدمة..

محرقة أخرى.. ووحش أحمر الأنياب.. أفعى...

....

.. صرخة

دمٌ..دم

الوحشُ مصاصُ دماء، صهيونيُ القلب ...

نازيّ الهوى...

لا يرحم

دمدمة...

ويهطل الفسفور مسعورَ الخطى..

وخلفه دبابة عمياءُ... قصفٌ مجرمُ..

لكنّ غزّةَ الشمّاءَ حرّة ...

.. عتيّة وصخرةٌ عصيةٌ..

أدمت قرونَ الوحش...

عاد القهقرى..

.. يغمغم

***

غزّةُ ..يا عنقاءَنا

يا فجرَنا الطالعَ من ظلماتنا

يا أيها الدمُ السكيبُ الصابرُ المقاومْ

علّمتنا :

أنّ اليدَ العزلاءَ إن تعمّدت بالأرض والإيمان قوة

لا تهزمُ

علّمتنا أن نرفعَ الهاماتِ في ساحاتنا

وأن نقولَ للألى تحزبوا وألبوا،

وقتلوا وخرّبوا:

"يا حارقي أجسادَنا

ويا شهودَ الزورِ...

يا بائعي أمجادَنا

يا والغين والعدوَ في دما أكبادنا

هل يغفرُ التاريخ ؟

...لا ...

هل يصفح الأحفاد؟

... لا.. لن يغفروا

دماؤنا فوّارةٌ..

جراحنا هدّارةٌ:

أشجارُنا ..أحجارُنا..خيولُنا تحمحمُ.

شعارُنا :

" يستشهدُ الحرُ ولا يستسلمُ ".

رُؤى القلب

سالم المساهلي / شاعر، تونس

هذي دمشق، وما في الحيّ أنفاسُ
كفرتُ بالموتِ مجنونا، كفرتُ بكم

أينَ الهوى بردَى .. وَ الفُلّ والآسُ ؟
يا ساسة الوهم، يا مَن شعبَهم داسوا

....

في كلّ يومٍ .. نرى الأنباء قاتمةً
ما أوجع الحالَ هذا الصمتُ يقتلني

حمراءَ غبراءَ .. والعمرانُ أكداسُ
ثكلى تولولُ، والأعرابُ جُلاّسُ

دمٌ مع الماءِ، أنهارٌ، تسيلُ سُدى
الكلُّ يهتفُ : هذا الشعبُ مملكتي"

كأنما فاضت الأعمارُ والناسُ
والكلُّ للثورة البتراء، حُرّاسُ

كأنما انهدّت الأرضُ والتاريخُ، وانفجرت
مَن يدّعي في الهوى صدقا ومكرُمَةً

مواسمُ التيه في آفاق من ساسوا
الحُبُّ خطٌ، وهذي الأرضُ كرّاسُ

الكلّ يضربُ وجهَ الشامِ محتقنا
فليزرعوا في الترابِ الحُرّ أحرُفهم

لا عقلَ يردعُ، لا يهتزّ إحساسُ
سيكشفُ النبتُ مَن حبّوا ومَن جاسوا

يستأسدون على الأشلاء، تجمعهم
الناسُ صنفانِ : غُدرانٌ وأشرعةٌ

على الجنايات، أخماسٌ وأسداسُ
بعضُ الرؤى ظُلَمٌ والبعضُ أقباسُ

أما البلادُ فزهرُ النارِ قبلتها

وبيرقُ الصبرِ والآلامِ، أعراسُ

لا يمّحي الشعبُ بالتشريد، مرتهنا

للعادياتِ، ومأوى الظلمِ إفلاسُ

سيورقُ الفجرُ من شريانها أفقا

ويُرفعُ الحقّ والأشواقُ والرّاسُ

ويُدبرُ الليلُ مكسورا، يُرافقه

من غرّة الزهو والأطماعُ والكاسُ

قومي دمشقُ فإن الشمسَ ناظرةٌ

ما ماتَ شعبٌ، ولا أعياهُ نخّاسُ

لكِ السلامُ، لكِ الآمالُ وارفةً

مهما استبدّ الرّدى والمكرُ والباسُ

هذي رؤى القلبِ، هذا الوعدُ، يسعفنا

في فتنة اليأسِ، والوجدانُ نبراسُ.

